

STUDIES IN COMMUNICATIE EN INFORMATIE

Paul Rutten

# Hitmuziek in Nederland

1960-1985

OTTO CRAMWINCKEL UITGEVER



## HITMUZIEK IN NEDERLAND: 1960-1985

## Studies in Communicatie en Informatie

De serie Studies in Communicatie en Informatie is een publicatiereeks van Stichting Het Persinstituut.

Redactie:

Prof. dr. J.J. van Cuilenburg

Prof. dr. G.W. Noomen

Prof. dr. J.G. Stappers



# **HITMUZIEK IN NEDERLAND: 1960-1985**

**Een wetenschappelijke proeve op het gebied van de Sociale  
Wetenschappen, in het bijzonder de communicatiewetenschap**

**Proefschrift**

**ter verkrijging van de graad van doctor aan de Katholieke  
Universiteit Nijmegen, volgens besluit van het College van  
Decanen in het openbaar te verdedigen op  
donderdag 30 januari 1992 des  
namiddags te 1.30 precies**

**door**

**Paulus Wilhelmus Maria Rutten**

**geboren op 27 april 1958 te Echt**

Promotor: Prof.dr.J.G.Stappers

Co-promotor: Dr.W.A.G.A. Bouwman (Universiteit van Amsterdam)

*"We learned more from a three minute record,  
than we ever learned at school"*

*Bruce Springsteen*

*('No Surrender' op het album  
'Born in the USA', CBS, 1984)*



# INHOUD

<b>Inleiding</b>	
<b>Populaire muziek, het geluid van alledag</b>	<b>1</b>
<b>Noten</b>	<b>4</b>
<b>Hoofdstuk 1</b>	
<b>Culturele indicatoren: theorie en onderzoek</b>	<b>5</b>
1.1 Gerbner's theorie van massacommunicatie	5
1.2 Culturele indicatoren onderzoek	9
1.2.1 Drie culturele indicatoren benaderingen	10
1.2.2 Gerbner's televisie-onderzoek	11
1.2.3 Rosengren's cultuursociologische benadering	14
1.2.4 Namenwirth en Weber: dynamiek van cultuur	16
1.2.5 Drie culturele indicatoren benaderingen, een evaluatie	19
1.3 Populaire muziek, jongeren en culturele indicatoren	22
<b>Noten</b>	<b>26</b>
<b>Hoofdstuk 2</b>	
<b>Naar een definitie van populaire muziek</b>	<b>27</b>
2.1 Definities van populaire muziek	27
2.2 Populaire muziek ten opzichte van klassieke muziek en volksmuziek	33
2.3 Populaire muziek, muziekindustrie en massamedia	34
2.4 Populaire muziek gedefinieerd	36
2.5 Hitmuziek, de kern van de populaire muziek	38
2.6 Operationele definitie	40
<b>Noten</b>	<b>41</b>
<b>Hoofdstuk 3</b>	
<b>Jongeren en populaire muziek</b>	<b>43</b>
3.1 Populaire muziek wordt jeugdmuziek	44
3.1.1 Jongeren en muziek in het pre-rock 'n' roll tijdperk: jazz en crooners	46
3.1.2 Rock around the clock	48
3.1.3 Popmuziek en jeugd	50
3.2 Populaire muziek in het leven van Nederlandse jongeren	51
3.2.1 Belang en genre-voorkeuren	51
3.2.2 Conclusie	57
3.2.3 Consumptie van populaire muziek door jongeren via massamedia	57
3.2.4 Conclusie	60
3.2.5 Consumptie van populaire muziek in openbare gelegenheden	61
3.3 Jongeren en populaire muziek: de context van het leven van alledag	62
3.4 Populaire muziek als mainstream cultuur voor jongeren	68
<b>Noten</b>	<b>70</b>

Hoofdstuk 4	
<b>Onderzoeksopzet</b>	73
4.1 Probleemstelling, onderzoeksdoel en -vraag	73
4.1.1 Hitmuziek	75
4.1.2 Weging	76
4.2 Boodschapsysteem in hitmuziek: aard en inhoud	76
4.3 Aard van de hitmuziek	77
4.3.1 Indicatoren	78
4.4 Tekstinhoud	79
4.4.1 Indicatoren	80
4.4.2 Liefde, relaties, sexualiteit	81
4.4.3 Personages	82
4.4.3 Toekomst en verleden	83
4.5 Betrouwbaarheid van het inhoudsanalyse-instrument	84
Noten	86

Hoofdstuk 5	
<b>De aard van de hitmuziek: 1960-1985</b>	89
5.1 Systeem in de hitmuziek	89
5.2 Vijf segmenten in de Nederlandse hitmuziek	95
5.2.1 Anglo-Amerikaanse pop- en rockmuziek	96
5.2.2 Afro-Amerikaanse muziek	103
5.2.3 Engelstalige lichte muziek	107
5.2.4 Nederlandse populaire genres	109
5.2.5 Continentaal Europese muziek	110
5.2.6 Conclusie	111
5.3 Anglo-Amerikanisering	112
5.3.1 Het aandeel van de Anglo-Amerikaanse stromingen op de Nederlandse hitparade	113
5.3.2 Het aandeel van Britse en Amerikaanse uitvoerenden op de Nederlandse hitparade	114
5.3.3 Het aandeel van de Engelse taal in de muziek op de Nederlandse hitparade	116
5.3.4 Anglo-Amerikaanse stromingen en Engelse taal in hits uitgevoerd door Nederlandse en andere continentaal Europese landen	117
5.4 Conclusie	122
Noten	124

Hoofdstuk 6	
<b>De inhoud van hitteksten: 1960-1985</b>	127
6.1 Liefde, relaties, sexualiteit	128
6.2 Vertelvorm, personages, interactie	136
6.3 Verleden, toekomst, perspectief	141
6.4 Eén dominant systeem?	146
6.4 Eén systeem in alle stromingen?	148
6.6 Hitteksten als toneel van veranderingen	148
Noten	153



<b>Hoofdstuk 7</b>	
<b>Samenvatting, conclusies en aanbevelingen</b>	<b>155</b>
7.1   Systeem in aard en inhoud van hitmuziek	156
7.1.1 Hitmuziek als Anglo-Amerikaanse cultuur	156
7.1.2 Vervolgonderzoek	157
7.1.3 Hitmuziek als lofzang op de romantische liefde	159
7.1.4 Vervolgonderzoek	161
7.2   Culturele veranderingen	164
7.2.1 1960-1964	165
7.2.2 1965-1971	166
7.2.3 1972-1981	167
7.2.4 1982-1985	168
7.2.5 Vervolgonderzoek	169
7.3   Toekomstig culturele indicatoren onderzoek in Nederland	169
<b>Noten</b>	<b>172</b>
 <b>Bijlagen</b>	 <b>175</b>
 <b>Literatuur</b>	 <b>195</b>
 <b>Summary</b>	 <b>207</b>
 <b>Curriculum vitae</b>	 <b>209</b>

# LIJST VAN TABELLEN EN FIGUREN

## Tabellen

<u>Tabel 3.1</u>	Belang van muziek voor jongeren naar leeftijd en geslacht	52
<u>Tabel 3.2</u>	Meest populaire genres onder Nederlandse jongeren (12 t/m 24 jaar) in 1986	53
<u>Tabel 3.3</u>	Meest populaire muziekgenres onder Nederlandse jongeren (12 t/m 24 jaar) in 1983	56
<u>Tabel 3.4</u>	Consumptie van populaire muziek via massamedia door jongeren (12 t/m 24 jaar) in 1983	58
<u>Tabel 3.4</u>	Luisteren naar populaire en klassieke muziek via elektronische media door Nederlandse jongeren (13 t/m 24 jaar) in 1979	58
<u>Tabel 3.6</u>	Tijd besteedt aan massamedia per week door Nederlandse jongeren (13 t/m 24 jaar) in 1979	59
<u>Tabel 3.7</u>	Tien meest populaire televisie-genres onder Nederlandse jongeren (12 t/m 24 jaar) in 1986	60
<u>Tabel 3.8</u>	Bezoek aan uitgaansgelegenheden door Nederlandse jongeren in 1979 (13 t/m 24 jaar)	61
<u>Tabel 4.1</u>	Aantal hits in populatie en steekproef en aantal geanalyseerde hits per jaar	80
<u>Tabel 4.2</u>	Intercodeur betrouwbaarheid per variabele	84
<u>Tabel 5.1</u>	Discriminerende waarde van de variabelen in Homals	90
<u>Tabel 5.2</u>	Gemiddeld aandeel per jaar van verschillende muzikale stromingen	96
<u>Tabel 5.3</u>	Gemiddeld aandeel per jaar van uitvoerenden uit verschillende landen	114
<u>Tabel 5.4</u>	Gemiddeld aandeel per jaar van verschillende talen	116
<u>Tabel 5.5</u>	Gemiddeld aandeel van talen in muzikale stromingen	117
<u>Tabel 5.6</u>	Gemiddeld aandeel van muzikale stromingen in hits uit verschillende landen	118
<u>Tabel 5.7</u>	Gemiddeld aandeel van talen in hits uit verschillende landen	120
<u>Tabel 6.1</u>	Mate waarin 'liefde, relaties en sexualiteit' voorkomt	128
<u>Tabel 6.2</u>	Mate waarin verschillende houdingen ten opzichte van 'liefde, relaties en sexualiteit' voorkomen	128
<u>Tabel 6.3</u>	Mate waarin verschillende fases in de liefdesrelaties voorkomen	129
<u>Tabel 6.4</u>	Percentage van hits uit verschillende muzikale stromingen waarin 'liefde, relaties en sexualiteit' voorkomt	130
<u>Tabel 6.5</u>	Percentage van hits uit verschillende muzikale stromingen waarin aan 'de liefde bedrijven' wordt gerefereerd	130
<u>Tabel 6.6</u>	Mate waarin de ik-vertelvorm en andere vertelvormen voorkomen	137

<u>Tabel 6.7</u>	Mate van voorkomen van mannelijke en vrouwelijke ik-figuren	137
<u>Tabel 6.8</u>	Mate waarin verschillende interactiepatronen centraal staan	137
<u>Tabel 6.9</u>	Percentage van songteksten uit verschillende muzikale stromingen dat in de ik-vorm of een andere vertelvorm is gesteld	138
<u>Tabel 6.10</u>	Mate waarin de mannelijke en de vrouwelijke ik-figuur voorkomen	138
<u>Tabel 6.11</u>	Mate waarin verschillende beelden van het verleden voorkomen	142
<u>Tabel 6.12</u>	Mate waarin verschillende beelden van de toekomst voorkomen	142
<u>Tabel 6.13</u>	Mate waarin verschillende toekomstperspectieven voorkomen	142
<u>Tabel 6.14</u>	Percentage van teksten uit verschillende muzikale stromingen met een positief, neutraal, onzeker en negatief toekomstperspectief	143
<u>Tabel 6.15</u>	Percentage van teksten uit verschillende muzikale stromingen waarin een persoonlijke, affectieve liefdesrelatie wordt bezongen	147

## Figuren

<u>Figuur 1.1</u>	Vier relaties tussen cultuur en sociale structuur	15
<u>Figuur 1.2</u>	Drie benaderingen van culturele indicatoren onderzoek en onderzoek naar massamedia.	22
<u>Figuur 2.1</u>	Volksmuziek, 'kunstmuziek' en populaire muziek, een axiomatische driehoek	31
<u>Figuur 2.2</u>	Populaire muziek samengesteld uit hitparade-muziek en genres	40
<u>Figuur 3.1</u>	Jongens en meisjes in verschillende leeftijdsgroepen voor wie muziek een belangrijke plaats in het leven inneemt	52
<u>Figuur 3.2</u>	Waarden overgebracht door de popmedia die tegengesteld zijn aan die welke de school bevordert	64
<u>Figuur 5.1</u>	Situering van de onderzochte hits (N=7000) ten opzichte van de met behulp van Homals onderscheiden dimensies	91
<u>Figuur 5.2</u>	Situering van de categorieën van de onderzochte variabelen ten opzichte van de met behulp van Homals onderscheiden dimensies	92
<u>Figuur 5.3</u>	Situering van een zevental 'labels' tussen de categorieën van de onderzochte variabelen	95
<u>Figuur 5.4</u>	Aandeel van de Anglo-Amerikaanse pop- en rockmuziek (1960-1985)	97

<u>Figuur 5.5</u>	Aandeel van de Afro-Amerikaanse muziek (1960-1985)	104
<u>Figuur 5.6</u>	Aandeel Engelstalige lichte muziek (1960-1985)	107
<u>Figuur 5.7</u>	Aandeel van de Nederlandse populaire genres (1960-1985)	110
<u>Figuur 5.8</u>	Aandeel van continentaal Europese genres (1960-1985)	111
<u>Figuur 5.9</u>	Aandeel van Anglo-Amerikaanse, Nederlandse en continentaal Europese muziek (1960-1985)	114
<u>Figuur 5.10</u>	Aandeel van muzikanten uit belangrijkste Anglo-Amerikaanse landen, Nederland en overige continentaal Europese landen (1960-1985)	115
<u>Figuur 5.11</u>	Aandeel van hits met teksten gesteld in het Engels, Nederlands en in overige talen (1960-1985)	116
<u>Figuur 5.12</u>	Aandeel van Anglo-Amerikaanse muziek in de hits van Nederlandse muzikanten (1960-1985)	119
<u>Figuur 5.13</u>	Aandeel van de Anglo-Amerikaanse muziek in de hits van continentaal Europese muzikanten (1960-1985)	119
<u>Figuur 5.14</u>	Aandeel van hits van Nederlandse muzikanten met teksten gesteld in de Engelse taal (1960-1985)	121
<u>Figuur 5.15</u>	Aandeel van van hits van continentaal Europese muzikanten (excl. Nederland) met teksten gesteld in de Engelse taal (1960-1985)	121
<u>Figuur 6.1</u>	Percentage hits waarin het thema 'liefde, relaties en seksualiteit' aan de orde komt (1960-1985)	131
<u>Figuur 6.2</u>	Fase in de relatie in liefdesliedjes (1960-1985)	132
<u>Figuur 6.3</u>	Fase in de relatie in liefdesliedjes (na toepassing 'voortschrijdende gemiddelden') (1960-1985)	133
<u>Figuur 6.4</u>	Percentage hits met primair sexuele relatie (1960-1985)	134
<u>Figuur 6.5</u>	Percentage hits waarin 'kussen e.d.' dan wel 'de liefde bedrijven' voorkomt (1960-1985)	135
<u>Figuur 6.6</u>	Geslacht van de ik-figuur (1960-1985).	139
<u>Figuur 6.7</u>	Percentage hits met centrale interactie tussen twee individuen (1960-1985)	140
<u>Figuur 6.8</u>	Percentage hits waarin terug c.q. vooruit gekeken wordt (1960-1985)	143
<u>Figuur 6.9</u>	Percentage hits met een onzeker toekomstperspectief (1960-1985)	144
<u>Figuur 6.10</u>	Ontwikkeling toekomstperspectief in hitmuziek (1960-1985)	145
<u>Figuur 6.11</u>	Percentage persoonlijke, affectieve en positieve liefdesliedjes (1960-1985)	147

### POPULAIRE MUZIEK, HET GELUID VAN ALLEDAG

Muziek is nauwelijks weg te denken uit het leven van alledag. Muziek omgeeft ons en is een integraal onderdeel van het 'geluidslandschap' waarin we leven. De muziek waarmee de meeste mensen het vaakst, gewild en ongewild, in aanraking komen wordt wel populaire muziek genoemd. Populaire muziek is de muziek die gemeengoed is in de moderne samenleving, die een centrale plaats inneemt in het leven van alledag.

Het is vrijwel onmogelijk om je aan populaire muziek te onttrekken. Dit onderscheidt populaire muziek van klassieke muziek, waar je doorgaans naar op zoek moet gaan. Het is even moeilijk voor iemand die in Nederland zo nu en dan naar de radio luistert en televisie kijkt en zich weleens in het openbare leven begeeft, om Madonna te vermijden dan om Mahler te vinden.

In een moderne, geïndustrialiseerde samenleving zoals de Nederlandse, spelen massamedia een centrale rol bij de verspreiding van muziek. De muziek die via de media tot ons komt is vrijwel altijd muziek die op een eerder tijdstip op een andere plaats is uitgevoerd en opgenomen. Het gaat vrijwel steeds om 'ingeblikte', op geluidsdragers vastgelegde muziek. Radiomakers gebruiken de door de promotie-afdeling van de platenmaatschappijen op geluidsdragers aangeleverde muziek om hun programma's samen te stellen. Televisiemakers nodigen populaire artiesten uit om bij de plaatopname het zingen en spelen van de muziek te simuleren, om te 'playbacken'. Popprogramma's bestaan geheel of gedeeltelijk uit videoclipps. Slechts bij liveconcerten, rechtstreeks uitgezonden op radio of televisie, is er geen sprake van uitzending van zulke 'ingeblikte muziek'.

Ook de muziek die we doorgaans op straat, in supermarkten en warenhuizen of in cafés en discotheken horen bestaat uit een selectie uit het grote reservoir van muziek die door de muziekindustrie is uitgebracht. Ook hier vormen de 'live-uitvoeringen' de enige uitzondering.

Het overgrote deel van de populaire muziek die op allerlei manieren onze oren bereikt is muziek die door de muziekindustrie in de vorm van geluidsdragers op de markt is gebracht en op die manier commercieel wordt geëxploiteerd. Zij is op de eerste plaats een produkt van een commercieel werkende muziekindustrie. De omroepmedia sluizen de op de markt gebrachte muziek selectief door naar hun kijkers en luisteraars. Ze brengen bepaalde muziek wel en andere niet voor het voetlicht. De rol van de leden van de samenleving is gereduceerd tot die van consumenten, ze kunnen door hun koopgedrag en mediagebruik een positieve of negatieve feedback geven die eventueel leidt tot een gewijzigd aanbod van muziek en muziekprogramma's. Populaire muziek is een commerciële, mediaal verspreide en industrieel geproduceerde cultuuruiting (Zie ook: Morin, 1965; Gerbner, 1967). Hiermee onderscheidt de moderne populaire muziek zich van de muziek van alledag uit het pre-industriële tijdperk, de volksmuziek. Die kwam in de eerste plaats tot stand in directe interactiesituaties waarbij muzikanten hun muziek, zonder tussenkomst van technologie, uitvoerden voor een ter plekke verzameld publiek (zie ook: Martin, 1984).

Het concert, de live-uitvoering van muziek is in de moderne tijd nog steeds van belang, al wordt bij hedendaagse concerten op grote schaal de hulp van de technologie ingeroepen. Er worden onverminderd grote aantallen concerten gegeven. Grote groepen mensen verzamelen zich op een locatie om getuige te zijn van het optreden van muzikanten. Met behulp van elektronica wordt het geluid van zang en instrument elektronisch versterkt. Uitvoering van de muziek en beluistering ervan vinden tegelijkertijd op dezelfde locatie plaats.

Het concertcircuit lijkt zich wellicht in eerste instantie aan het bovengeschetste systeem van industriële en commerciële productie te onttrekken. Haar bestaan zou wellicht zelfs kunnen worden opgevat als een alternatief systeem van muziekverspreiding en -productie. Bij nadere bestudering van de plaats die concerten in de hedendaagse populaire muziek innemen, blijken ze echter eerder een onderdeel van het industriële systeem te zijn dan er een alternatief voor te vormen. Concerten worden doorgaans pas dan door grote aantallen mensen bezocht wanneer de media in ruime mate aandacht hebben besteed aan de muziek van de optredende artiesten. De belangstelling voor een concert is meestal evenredig aan de aandacht die de artiesten in de media hebben gekregen. Die media-aandacht volgt doorgaans pas wanneer er opnames op plaat of CD van de artiesten voorhanden zijn. Het verwachtingspatroon van het publiek dat concerten bezoekt ten aanzien van de muziek die de groep uitvoert, wordt sterk bepaald door de manier waarop die groep en haar muziek in de media naar voren zijn gekomen. Van een voor het publiek succesvol optreden is slechts dan sprake wanneer tijdens het concert de groep of artiest aan dat verwachtingspatroon voldoet. Van de groep wordt bijvoorbeeld verwacht dat ze de 'sound' van de plaat tijdens het liveconcert kunnen evenaren. Wanneer dat het geval is heet het dat '...de groep het geluid van de plaat 'live' kan waarmaken'.

Ook koestert men verwachtingen ten aanzien van het repertoire dat de groep zal vertolken. Wanneer de groep om een of andere reden besluit om haar 'actuele hit' tijdens het concert niet te vertolken, kan ze vrijwel zeker rekenen op afkeurende publieksreacties.<sup>1</sup>

Ook de opkomst van grootschalige popconcerten die gegeven worden in grote sportstadions is in dit verband een indicatie voor een toenemend belang van de media in de populaire muziek. Het feit dat popsterren, die zonder uitzondering hun bekendheid via de media hebben opgebouwd, in staat zijn om in een groot aantal landen tienduizenden mensen naar stadions te lokken, vormt een indicatie voor de totstandkoming van een industrieel geproduceerde en mediaal opgebouwde populaire muziek, die als een mondiaal fenomeen gezien kan worden. De spreekwoordelijke cirkel lijkt rond wanneer deze concerten op zichzelf weer tot spectaculaire mediagebeurtenissen worden.<sup>2</sup>

Populaire muziek is het object van deze studie. Hier wordt getracht inzicht te krijgen in de populaire muziek zoals die zich in de hierboven geschetste context in Nederland vanaf het eind van de jaren vijftig heeft ontwikkeld. Op dat moment is er in de Westerse wereld sprake van de opkomst van een soort muziek die specifiek de jongeren aanspreekt: de rock 'n' roll.

Vanuit het gegeven dat populaire muziek sinds het eind van de jaren vijftig een centrale plaats inneemt in het leven van vele jongeren is de vraag ontstaan naar de betekenis van de populaire muziek, als vorm van 'mainstream' cultuur, voor



jongeren in Nederland. Echter alvorens onderzocht kan worden wat populaire muziek voor jongeren betekent, dient inzicht te worden verkregen in de manier waarop die muziek zich in Nederland in de afgelopen decennia heeft gemanifesteerd. Deze studie tracht dit inzicht te verschaffen.

In de culturele indicatoren benadering, zoals die is ontwikkeld door de Amerikaanse communicatiewetenschapper George Gerbner, komt een met de hier geformuleerde theoretische en onderzoeksmatige interesse naar voren. Hij onderzoekt de betekenis van het zogenaamde boodschapsysteem dat door de televisie in de Verenigde Staten wordt verspreid voor de cultuur van de Amerikaanse samenleving. Zijn culturele indicatoren onderzoek, alsmede een tweetal verwante benaderingen, worden in hoofdstuk 1 behandeld.

In hoofdstuk 2 volgt een verdere uiteenzetting over het begrip populaire muziek en het maatschappelijk verschijnsel waarnaar dit begrip verwijst. Verder wordt nagegaan welke concrete uitingen er bestudeerd moeten worden om een voor ons relevant inzicht in de ontwikkeling van de populaire muziek te krijgen.

In hoofdstuk 3 wordt het ontstaan van de eerder vastgestelde specifieke relatie tussen jongeren en populaire muziek getraceerd en wordt nagegaan wat er op basis van reeds verricht, met name Nederlands, onderzoek gezegd kan worden over die relatie. De opzet van het empirisch onderzoek naar de populaire muziek in Nederland komt in hoofdstuk 4 aan de orde. In hoofdstuk 5 komen de resultaten van de analyse van de ontwikkeling van de aard van de populaire muziek aan bod. In hoofdstuk 6 volgen de resultaten van de inhoudsanalyse van de teksten van een steekproef van songs uit de onderzochte periode die representatief zijn voor de populaire muziek in die periode. Hoofdstuk 7 bevat conclusies en suggesties voor vervolgonderzoek.

## Noten.

1. De auteur kon er zelf getuige van zijn toen popster Sting besloot om tijdens zijn concert in de Arnhemse Rijnhal zijn toen actuele hit "Russians" niet uit te voeren. Daarop werd hij door het publiek dat overigens enthousiast op zijn concert reageerde op een fluitconcert getrakteerd. Ter compensatie werd direct na het concert de plaatopname van zijn hit luid via de geluidsinstallatie ten gehore gebracht, een schrale troost?

2. Als voorbeeld mag het in 1985 georganiseerde 'Live-Aid' genoemd worden. In het kader van een mondiale marathonuitzending werden toen meerdere continenten met elkaar verbonden door mega-concerten die op de verschillende continenten werden georganiseerd. Het evenement werd georganiseerd ter ondersteuning van de inzamelingsacties die gehouden werden ter bestrijding van de honger in Afrika.

## CULTURELE INDICATOREN: THEORIE EN ONDERZOEK

De theorievorming over massacommunicatie en haar invloed en betekenis in de samenleving kent een historie van ettelijke decennia. De ontwikkeling van die theorievorming is door verschillende auteurs uitgebreid in kaart gebracht (Stappers, Reijnders & Möller, 1990; McQuail, 1987).

In die geschiedenis neemt Gerbner's culturele indicatoren benadering, die onderdeel uitmaakt van de 'return to the concept of the powerful media' (Noelle-Neuman, 1973), een bijzondere plaats in. In zijn onderzoek en theorie staat de invloed van de massamedia, met name de televisie, op het symbolisch milieu en daarmee op de cultuur van de moderne samenleving centraal.

Het symbolisch milieu dient opgevat te worden als het geheel van tekens en betekenissen dat in een samenleving voorhanden is. Door middel van tekens worden elementen van de werkelijkheid *verwoord* of *verbeeld*, er wordt een betekenis aan gegeven, er wordt een symbolische werkelijkheid gecreëerd. Aan de hand en met behulp van de inhoud van het symbolisch milieu ontwikkelen mensen hun concepties van de werkelijkheid. Het begrip cultuur duidt dan op de specifieke structuur die kenmerkend is voor de inhoud van het symbolisch milieu. Cultuur kan dan worden opgevat als een patroon van waarden, normen, opinies, kennis en attitudes verkregen via en verspreid door middel van tekens en symbolen (vgl. Bouwman & Reijnders, 1984, p. 35).

Voor een beter begrip van de betekenis van populaire muziek voor dat deel van het symbolisch milieu waarin met name jongeren verkeren, biedt de culturele indicatoren benadering aanknopingspunten. Populaire muziek wordt dan opgevat als een specifieke categorie van industrieel geproduceerde en verspreide media-boodschappen.

Hieronder volgt allereerst een schets van Gerbner's theorie van massacommunicatie. Daarna komt het door hem ontwikkelde culturele indicatoren onderzoek aan de orde. Vervolgens worden een tweetal andere onderzoeksbenaderingen besproken waarin bij de studie van cultuur eveneens gebruik gemaakt wordt van indicatoren. Na een evaluatie en vergelijking van de drie besproken benaderingen volgt een uiteenzetting van de manier waarop in het onderzoek dat in het kader van deze studie is verricht, gebruik gemaakt wordt van culturele indicatoren.

### 1.1 Gerbner's theorie van massacommunicatie

Gerbner definieert *communicatie* als sociale interactie door middel van boodschappen waardoor een symbolische milieu wordt gecreëerd. Communicatie is het belangrijkste kenmerk van de menselijk soort (Gerbner 1972, p. 35). Mensen communiceren met behulp van verschillende tekensystemen, zoals bijvoorbeeld de taal van woord en geschrift. Ze maken gebruik van die taal om informatie, in de vorm van boodschappen, op een dusdanige manier aan elkaar aan te bieden dat de ander in staat is de informatie, die in de vorm van een boodschap wordt

aangeboden, te ontcijferen. Onder *boodschappen* verstaat Gerbner dan formeel gecodeerde symbolische of waarneembaar gemaakte gebeurtenissen die een algemene, voor iedereen gelijke betekenis hebben en die tot stand zijn gekomen met de bedoeling die betekenis op te roepen (Gerbner 1967, p. 430).

Er is volgens Gerbner sprake van *openbare communicatie* wanneer de boodschappen een basis vormen voor openbare interactie tussen groepen van in het algemeen anonieme individuen. Die groepen worden als het ware met elkaar verbonden doordat ze kennis nemen of kunnen nemen van dezelfde openbare boodschappen. Bij openbare communicatie functioneren boodschappen op een grotere schaal dan in een symbolische interactie tussen twee personen. Het gaat dan om boodschappen die als het ware circuleren in een gemeenschap en in principe ieder lid van die gemeenschap kunnen bereiken. Samen vormen deze openbare boodschappen het symbolisch milieu van de samenleving. In de sfeer van de openbare communicatie vindt de cultuuroverdracht plaats. Daar worden de normen en waarden die in een samenleving gelden gemeengoed gemaakt.

Wanneer de sociale structuur van een gemeenschap zich ontwikkelt van een relatief kleine en eenvoudige naar een meer omvangrijke en complexe structuur, zal de cultuuroverdracht in die samenleving meer en meer geformaliseerd plaatsvinden. Er ontstaan *instituties* die een centrale rol gaan spelen in de openbare communicatie en daarmee in de socialisatie van individuen. Deze instituties nemen een sleutelpositie in daar waar het gaat om de handhaving en eventuele verandering van het symbolische milieu. Zij *structureren* dat milieu, ze zijn verantwoordelijk voor een bepaalde systematiek in de inhoud van openbare boodschappen. Dat systeem vormt de kern van de cultuur die overgedragen wordt op de leden van de samenleving.

Gerbner's begrip *boodschapsysteem* is een aanduiding voor een samenhangend geheel van gemeenschappelijke inhoudelijke karakteristieken dat aanwezig is in (een specifieke categorie van) openbare boodschappen. Gerbner gaat er dus vanuit dat in mediaboodschappen gemeenschappelijke elementen te vinden zijn die een specifieke kijk op de werkelijkheid vormen. Een boodschapsysteem cultiveert de meest algemene noties van *wat bestaat, wat belangrijk is, wat goed en wat slecht is en wat aan wat gerelateerd is*. De verschillende boodschapsystemen die in een samenleving voorhanden zijn vormen de grenzen waarbinnen de socialisatie van individuen zich voltrekt. Die socialisatie geschiedt door middel van communicatie.

Gerbner:

The message systems of a culture not only inform but form common images; they not only entertain but create publics; they not only satisfy but shape a range of attitudes, tastes, preferences. They provide the boundary conditions and overall patterns within which the processes of personal and groupmediated selection, interpretation, utilization and image formation go on. (Gerbner 1967, p. 429)

De instituties die verantwoordelijk zijn voor cultuuroverdracht in een samenleving worden door Gerbner '*storytellers*' genoemd. Gerbner heeft het over '*storytellers*' omdat het overdragen van waarden en normen bij uitstek door middel van het

vertellen van verhalen geschiedt. Gerbner onderzoek spitst zich toe op de geïnstitutionaliseerde vormen van storytelling. Hij spreekt in dit verband van '*institutionalized public acculturation*'.

Binnen het maatschappelijk bestel waarin deze instituties opereren zijn ze, min of meer officieel, belast met cultuuroverdracht. Hun rol als socialisatie-instantie is maatschappelijk gelegitimeerd. Zo kon de kerk tot ver in het industriële tijdperk beschouwd worden als de belangrijkste 'storyteller' in Europa.

In de geïndustrialiseerde samenleving hebben de moderne massamedia een belangrijk deel van de storytelling overgenomen.<sup>1</sup> Het feit dat de massamedia deze rol vervullen is in Gerbner's visie het gevolg van de uitbreiding van de industriële revolutie naar het domein van de openbare communicatie. In de geschiedenis van de mensheid, aldus Gerbner, hebben twee revoluties plaatsgevonden die de kwaliteit van het leven compleet hebben veranderd: de industriële revolutie in de produktie van goederen en de industriële revolutie in het domein van de openbare communicatie. Massacommunicatie is het produkt van de laatste en kan beschouwd worden als een nieuwe 'branche of public acculturation'.

Gerbner beschouwt *massacommunicatie* als de massaproduktie en -verspreiding van boodschapsystemen naar groepen mensen die dermate groot en verspreid zijn in tijd en ruimte, dat ze nooit in 'face-to-face' contact met elkaar zouden kunnen treden, doch slechts 'verbonden' kunnen worden door technologisch geproduceerde en gemedieerde boodschappen (Gerbner 1967, p. 431). Daarmee wordt massacommunicatie als verschijnsel uitdrukkelijk aan de 'moderne tijd' verbonden, getuige de nadruk op de technologie in de definitie. Massacommunicatie staat bij Gerbner in principe voor openbare communicatie via massamedia. De industriële revolutie maakte de massaproduktie en -distributie van boodschappen op industriële grondslag mogelijk. De massamedia zijn daarmee de centrale instituties in het domein van de openbare communicatie geworden.

De boodschapsystemen die voorhanden zijn in de hedendaagse, moderne samenleving zijn het resultaat van een industrieel produktieproces. Het hedendaagse symbolische milieu is het produkt van een industriële orde en vormt de context waarin mensen opgroeien en 'mens worden'. Deze situatie belichaamt een fundamentele breuk met alle voorgaande praktijken van openbare communicatie. Gerbner omschrijft die 'omslag' als volgt:

The truly revolutionary significance of modern mass communication is its 'public making ability'. That is the ability to form historically new bases for collective thought and action, continuously, and pervasively across previous boundaries of time, space and culture. (Gerbner, 1969, p. 126)

De instituties aan wie in het tijdperk van de massacommunicatie de meeste beslissingsmacht toevallt zijn de massamedia. Zij treden als het ware op als "...government's' (i.e. authoritative decisionmakers) in the special domain of public acculturation" (Gerbner, 1967, p. 432). Gerbner beschouwt *massamedia* als sociale organisaties die zich bezighouden met massacommunicatie, daartoe gesanctioneerd door de samenleving waarin ze opereren. Aan die maatschappelijke sanctionering

ontlenen zij hun beslissingsmacht aangaande de aard en inhoud van de media-boodschappen.

Deze sanctionering vormt de politieke verbinding tussen de mediastructuur en de sociaal-politieke structuur van de samenleving. De constitutioneel vastgelegde burgerlijke vrijheden vormen de meest fundamentele randvoorwaarden waarbinnen de nationale medialandschappen in de Westerse wereld zijn ingericht. Binnen de verschillende constituties kunnen een aantal varianten worden onderscheiden. Zo reflecteert de mediastructuur in de Verenigde Staten een verder doorgevoerde 'laissez-faire' gedachte dan die in verschillende West Europese landen. Daar heeft de staat een meer prominente rol gespeeld bij het inrichten van het medialandschap, met name wat de omroepmedia betreft. In Nederland is sprake van een compromis tussen de oudere gezaghebbende instanties in het domein van de openbare communicatie gebaseerd op levensbeschouwing, de zuilenorganisaties, en de indertijd 'nieuwe' omroepmedia radio en televisie. Een verzuimd omroepbestel is daaruit geresulteerd. Een complete consument- en marktgerichte oriëntatie van de Nederlandse omroepinstanties en in het verlengde daarvan een vergaande homogenisering van het aanbod, zoals in de programma's van de Amerikaanse 'networks' kan worden aangetroffen, is daardoor in eerste instantie achterwege gebleven. Niet voorkomen kon worden dat door de introductie van de radio en de televisie een publiek is ontstaan dat over de levensbeschouwelijke grenzen heen reikt. Dit is het gevolg van wat Gerbner 'the public making ability' van televisie noemt. Televisie verspreidt niet alleen boodschappen, televisie creëert ook publieken. Mensen die oorspronkelijk tot verschillende ideologische segmenten van de samenleving behoorden worden nu met elkaar verbonden doordat ze kennis nemen van dezelfde boodschappen die door de televisie worden verspreid. De televisie slecht daarmee de levensbeschouwelijke grenzen en helpt daardoor mee aan de erosie van oude sociale structuren. Het is in dit verband dan ook niet verwonderlijk dat de televisie regelmatig genoemd wordt als katalysator in het proces van ontzuiling in Nederland (zie bijvoorbeeld: Bank, 1986). De verdergaande aantasting van de positie van de publieke omroep in de verschillende West Europese landen ten gunste van de commerciële omroep duidt op een ontwikkeling richting Amerikaans model.

Gerbner stelt in zijn benadering van de studie van massacommunicatie de massamedia en de rol die zij vertolken in het proces van de produktie en openbare verspreiding van boodschapsystemen centraal. Massamedia kunnen beschouwd worden als de dominante instituties van openbare communicatie in de moderne tijd. Zij leveren de referentiekaders met behulp waarvan mensen de werkelijkheid ordenen. Gerbner noemt zijn aanpak "an institutional approach to mass communications research" (Gerbner, 1967).

Voor zijn onderzoek naar de rol van de massamedia als 'storytellers' van de moderne samenleving formuleert Gerbner een drietal centrale onderzoeksvragen. Die luiden:

- Hoe opereren de moderne massamedia als nieuwe vorm van geïnstitutionaliseerde acculturatie?



- Wat is de inhoud van het boodschapsysteem dat door de massamedia verspreid wordt?
- Welke referentiekaders worden door de verschillende vormen van massacommunicatie gecultiveerd?

## 1.2. Culturele indicatoren onderzoek

Volgens Gerbner is de televisie het dominante massamedium, de belangrijkste 'storyteller' in de Amerikaanse samenleving. Uitgaande van de dominante rol van de televisie in het domein van de openbare communicatie en bijgevolg de centrale rol in de bepaling van het boodschapsysteem van de samenleving, is onderzoek naar het symbolisch milieu en de rol die de televisie daarin speelt noodzakelijk. Op basis van deze onderzoeksinteresse ontwikkelt Gerbner zijn notie van culturele indicatoren.

Gerbner acht het noodzakelijk dat er inzicht komt in de manier waarop het symbolisch milieu in de samenleving zich ontwikkelt en de rol die de televisie in die ontwikkeling speelt. Die rol is immers omstreden en wordt regelmatig, met name in de politiek en in kringen van opvoeders, ter discussie gesteld. Er is, zo meent hij, waarschijnlijk geen enkel beleidsterrein waarop vergaande beslissingen worden genomen op basis van dermate weinig betrouwbare, systematische, cumulatieve en vergelijkende informatie over de actuele trends en stand van zaken als in de sfeer van de massaproductie en -verspreiding van boodschappen (Gerbner, 1973).

Om in die lacune te voorzien start Gerbner aan het eind van de jaren zestig een onderzoeksprogramma, dat naar analogie van het onderzoek naar economische indicatoren en dat naar sociale indicatoren, *culturele indicatoren* genoemd wordt.

Onderzoek naar economische indicatoren kent de langste historie van de drie genoemde onderzoeksterreinen. Aan de hand van economische indicatoren is het mogelijk de stand van de economie van een bepaald land vast te stellen en te vergelijken met die in andere landen. Economische indicatoren geven een aanduiding van trends in productie en accumulatie van goederen in de samenleving. Zo zijn bijvoorbeeld het percentage groei van het bruto nationaal produkt, het percentage van de beroepsbevolking dat werkloos is en het percentage van de geldontwaarding in een bepaald jaar, indicatoren van de toestand van de economie.

Omdat met de economische indicatoren wel de toestand van de economie kan worden vastgesteld, maar niet de kwaliteit van het bestaan van mensen in een samenleving, zijn sociale indicatoren ontwikkeld. Binnen het sociale indicatoren onderzoek wordt een onderscheid gemaakt tussen objectieve en subjectieve sociale indicatoren. Objectieve sociale indicatoren geven een beeld van de verspreiding van bepaalde goederen en diensten over de bevolking, terwijl subjectieve sociale indicatoren betrekking hebben op de persoonlijke evaluaties van mensen met betrekking tot de kwaliteit van hun eigen bestaan. Sociale indicatoren onderzoek moet leiden tot beleidsrelevante informatie over de kwaliteit van het bestaan in de context van een specifieke samenleving.

Gerbner pleit voor de ontwikkeling van culturele indicatoren onderzoek omdat hij het essentieel acht dat ook op het terrein van de toestand en ontwikkeling van de cultuur van de samenleving informatie ter beschikking komt. Cultuur dient hier begrepen te worden in haar betekenis als een patroon van waarden, normen, opinies, kennis en attitudes verkregen via en verspreid door middel van tekens en symbolen (vgl. Bouwman & Reijnders 1984, p. 35) en bijvoorbeeld niet in de betekenis van cultuur als een aanduiding van een sanctuarium voor hogere menselijke waarden ten opzichte van het oprukkende rationalisme en commercia-lisme, cultuur opgevat als 'kunst' (zie voor verschillende 'noties van cultuur' onder meer: Gastelaars, 1985).

Tot zijn voorstel om te komen tot een programma van culturele indicatoren onder-zoek geraakt Gerbner eerst en vooral op basis van media- en cultuurpolitieke overwegingen. Hij maakt zich zorgen over de dominante rol van de commercieel gedreven televisie in het symbolisch milieu van de Amerikaanse samenleving. In die context introduceert Gerbner 'culturele indicatoren' als maten om 'bood-schapssystemen' te meten. Aan de hand van culturele indicatoren moet het mogelijk zijn om uitspraken te doen over boodschapssystemen die door de massamedia verspreid worden (Zie ook: Stappers, 1984). Bovendien moeten cultu-rele indicatoren crossculturele vergelijkingen mogelijk maken. De aard van het boodschapstelsel in verschillende landen kan worden vastgesteld en worden vergeleken (zie bijvoorbeeld: Bouwman & Signorielli, 1985). Gerbner wil meer weten over...

...trends in composition and structure of the mass produced systems of messages that define life in urbanized societies. (Gerbner 1973, p. 555)

Met Stappers (1984) kan dus vastgesteld worden dat de term 'culturele indicato-ren' door Gerbner is gelanceerd om instrumenten aan te duiden die gebruikt kunnen worden om de symbolische wereld te bestuderen. In deze studie wordt 'culturele indicatoren' in die zin opgevat.

### 1.2.1 Drie culturele indicatoren benaderingen

Gerbner's idee van culturele indicatoren onderzoek is door anderen opgepakt vanuit een gedeelde belangstelling voor het registreren van 'de polsslag van de cultuur'. Die navolging bestaat ten dele uit het repliceren van Gerbner's onderzoek vanuit diens communicatiewetenschappelijke vraagstelling (zie o.m.: Bouwman, 1987; Bonfadelli, 1983; Hawkins & Pingree, 1984; 1990). Daarnaast zijn er onder-zoekers die zich vanuit een ander vertrekpunt op het pad van culturele indicato-ren onderzoek hebben begeven. Zij trachten met behulp van kwantitatief onder-zoek een van de fundamentele problemen uit de sociale wetenschappen, betrek-king hebbend op de relatie tussen economie, sociale structuur en cultuur, inzichtel-ijk te maken (zie ook: Bouwman & Reijnders, 1984).

Globaal kunnen er een drietal varianten van onderzoek waarin culturele indicato-ren een belangrijke plaats innemen, worden onderscheiden.

Gerbner's onderzoek naar de rol van de televisie in de moderne Amerikaanse samenleving wordt verricht vanuit een expliciet communicatiewetenschappelijke vraagstelling. Het door Rosengren geëntameerde culturele indicatoren onderzoek combineert een communicatiewetenschappelijke vraagstelling met een cultuursociologische. Namenwirth en Weber trachten met behulp van wat zij 'cultuur indicatoren' noemen te onderzoeken of er patronen aanwezig zijn in culturele veranderingen en bestuderen hoe veranderingen in de cultuur samenhangen met (veranderingen in) andere maatschappelijke subsystemen. Daarmee gaan zij uit van een cultuursociologische vraagstelling.

De vraagstelling, de belangrijkste begrippen en het gehanteerde onderzoeksmodellen van elk van de drie vormen van culturele indicatoren onderzoek worden in de volgende paragrafen behandeld.

### 1.2.2 Gerbner's televisie onderzoek

Het televisie-aanbod komt op ons over als een combinatie van radio, film, roddelblad en strips, gelardeerd met een vleugje journalistiek, maar het is eigenlijk geen van allen, aldus Gerbner. Datgene wat de televisie ons brengt is op de eerste plaats een specifiek symbolische milieu dat volgens de wetten van massaproductie wordt geproduceerd en dat element voor element wordt *geconstrueerd* (Gerbner 1979, p.215).

In het Amerikaanse commerciële omroepbestel worden televisieprogramma's op de eerste plaats geproduceerd om een maximaal aantal kijkers te trekken ten einde een hoog tarief voor advertenties te kunnen berekenen wat leidt tot hoge reclameopbrengsten, de bron van inkomsten voor de commerciële stations. Omroepinstanties verkopen tegen een bepaald tarief in wezen hun kijkers aan de adverteerders. De programma's die door de Amerikaanse 'networks' worden uitgezonden zijn, als gevolg van de onderlinge concurrentie om de gunst van het grote publiek en daarmee om de reclamegelden, eerder kopieën van elkaar dan dat ze zich substantieel van elkaar onderscheiden. Ze worden gemaakt om zoveel mogelijk kijkers te trekken, maar ook om zo weinig mogelijk mensen weg te jagen. Er wordt daarmee een televisiewerkelijkheid gecreëerd die afwijkt van de 'echte werkelijkheid'. Zo wijkt de demografische samenstelling van de mensen die in televisiedrama op variabelen als geslacht, leeftijd en ras, systematisch af van de demografische samenstelling van de Amerikaanse bevolking (Gerbner, Gross, Morgan & Signorielli, 1986, p. 25).

Terwijl de concrete programma's voor wat betreft hun inhoud van elkaar verschillen, zijn ze grotendeels opgebouwd uit dezelfde elementen en zijn ze in feite slechts variaties op hetzelfde grondpatroon: het boodschapsysteem van televisie. Dit systeem manifesteert zich in de programma's met name doordat sommige dingen worden benadrukt terwijl andere juist weggelaten worden, doordat bepaalde zaken als goed en andere als slecht worden afgeschilderd.

De televisie kan beschouwd worden als een totaalwereld, met haar eigen kunst, wetenschap, staatkunde, legendes, geografie, demografie, karaktertypen en handelsstructuur, kortom met haar eigen werkelijkheid die als zodanig kan worden bestudeerd (Gerbner 1979, p. 216). De televisie creëert een tweede werkelijkheid

die symbolisch van aard is en die op een groot aantal punten verschilt van de 'echte werkelijkheid'. Kinderen die heden ten dage in deze tweede werkelijkheid geboren worden zullen erin vertoeven van de wieg tot het graf. Gerbner beschouwt de televisie als de belangrijkste 'storyteller' van de Amerikaanse samenleving.

Het feit dat de televisie een dergelijke dominante rol kan spelen is terug te voeren op de specifieke aard van het medium. Allereerst stelt het weinig eisen aan het publiek. Men hoeft niet te kunnen lezen en hoeft zich nauwelijks te concentreren. Daarnaast is de televisie permanent beschikbaar. Bovendien blijkt het aanbod non-selectief geconsumeerd te worden (Goodhardt, Ehrenberg & Collins, 1975). "Most viewers watch by the clock not by the program." Tenslotte constateert Gerbner dat het televisiepubliek zich niet tot één specifieke sociaal culturele groep beperkt, het publiek voor televisie is heterogeen samengesteld, televisie is "... a central cultural system that reaches from the penthouse to the ghetto". (Gerbner, 1979, p. 216). Televisie brengt groepen mensen samen rond één boodschapsysteem, die tot dan toe nooit op een dergelijke manier met elkaar verbonden waren.

Naar analogie van de algemene onderzoeksvragen die Gerbner opwerpt in zijn pleidooi voor onderzoek naar de rol van massamedia voor het symbolisch milieu van de moderne samenleving onderscheidt hij een drietal deelprojecten die samen het door hem voorgestelde onderzoeksprogramma vormen.

In het eerste deelproject wordt het boodschapsysteem van de televisie onderzocht. Gerbner noemt deze analyse dan ook '*message system analysis*' (MSA). Op basis van deze analyse ontwikkelt hij zijn notie van 'culturele indicatoren' als instrumenten om de wereld van de televisie te bestuderen. Zij zeggen iets over elementen van het boodschapsysteem dat via het medium televisie openbaar wordt gemaakt. De meest bekende culturele indicatoren hebben betrekking op geweld: de 'Violence Index' en de 'Risk Ratio'. (Zie o.m. Gerbner, Gross, Morgan & Signorielli, 1980; Bouwman, 1982; Bouwman, 1987).

In het verlengde van de studie van het systeem in de televisieboodschap wordt nagegaan of elementen van het systeem gecultiveerd worden bij zware kijkers. Men onderzoekt of televisie beschouwd kan worden als 'cultuurschepper' (Bouwman, 1987). Nagegaan wordt of mensen die relatief vaak en veel naar de televisie kijken, op bepaalde punten een beeld van de werkelijkheid hebben dat meer overeenkomt met de 'televisiewerkelijkheid', dan met de 'echte werkelijkheid'. Aan hen worden vragen voorgelegd over zaken waarover op basis van de '*message system analysis*' een antwoord te formuleren is dat als representatief voor de 'televisiewerkelijkheid' kan worden beschouwd en waarover tevens een antwoord te construeren is dat dicht bij de 'reële werkelijkheid' ligt. Volgens Gerbner's hypothese zal in de groep van zware kijkers significant meer het televisie-antwoord gegeven worden dan in de groep van lichte kijkers. Er is dan sprake van "cultivatie".<sup>2</sup> Dit onderdeel van zijn onderzoek noemt Gerbner de '*cultivation-analysis*' (CA). Het verschil in percentages van respectievelijk de zware en lichte kijkers die het televisie-antwoord geven is een maat van cultivatie, en wordt de 'cultivation differential' genoemd.

Gerbner c.s. hebben een tweetal begrippen ontwikkeld die duiden op de consequenties van een eventuele cultiverende werking van televisie voor de culturele pluriformiteit in de (Amerikaanse) samenleving. Allereerst introduceren zij het begrip 'mainstreaming'.

Hiermee wordt een gang van zaken aangeduid waarin de televisie verschillen die van oorsprong bestaan tussen subgroepen in de samenleving uitwist. 'Mainstreaming' zou in het Nederlands vertaald kunnen worden met 'gelijkschakelen' of 'naar het midden toe brengen'. Ten einde te onderzoeken of 'mainstreaming' optreedt worden een tweetal (maatschappelijke) subgroepen opgespoord, waarvan de lichte kijkers wat betreft hun opvattingen van elkaar verschillen. Wanneer de mensen uit beide subgroepen die als zware kijker te boek staan, voor wat betreft de mate waarin ze het televisie antwoord geven, significant minder van elkaar verschillen dan de lichte kijkers uit beide subgroepen, is er sprake van 'mainstreaming'.

Een ander patroon wordt 'resonance' genoemd. Hierbij leidt het veelvuldig vertoeven in het symbolisch milieu van de televisie niet tot het opheffen of kleiner worden van het verschil tussen twee subgroepen maar eerder tot het groter worden. Dit treedt op wanneer datgene wat systematisch in de televisieboodschap benadrukt wordt, overeenkomt met datgene wat één specifieke subgroep uit de samenleving in haar dagelijkse praktijk ervaart. De televisieboodschap vindt dan extra weerklank ('resonance') bij de zware kijkers in kwestie. Dit zou dan tot gevolg hebben dat zware kijkers, op die gebieden waarop in het systeem van de televisieboodschap samenvalt met hun eigen dagelijkse ervaring, als het ware een dubbele dosis krijgen, of misschien wel meer dan dat. Zij krijgen immers vanuit twee bronnen eenzelfde beeld voorgeschoteld. Wanneer deze zware kijkers worden vergeleken met zware kijkers uit een subgroep die deze dagelijkse ervaring niet heeft, zal het verschil tussen beide groepen zware kijkers eerder groter dan kleiner zijn dan het verschil tussen de lichte kijkers uit beide subgroepen (Zie ook: Bouwman, 1982; 1987).

Gezien de grote hoeveelheid geweld die in televisieprogramma's naar voren komt worden zware kijkers die in een gewelddadige omgeving leven zowel in de televisiewereld als in hun dagelijkse praktijk veelvuldig met geweld geconfronteerd. Zware kijkers die niet in een gewelddadige omgeving leven worden alleen in via de televisiewereld met geweld geconfronteerd. Het ligt niet voor de hand dat de zware kijkers uit beide subgroepen ten aanzien van hun denkbeelden over geweld in de samenleving meer op elkaar zullen lijken dan de lichte kijkers uit beide subgroepen. De verschillen in denkbeelden over geweld bij beide groepen zware kijkers zullen eerder gelijk of zelfs groter zijn dan bij de lichte kijkers. Een van beide groepen wordt immers op twee momenten met geweld geconfronteerd, zij krijgt een dubbele dosis.

Een deelproject dat Gerbner in het kader van zijn onderzoeksprogramma wel voorstelt doch zelf slechts in zeer bescheiden mate heeft uitgevoerd is de institutionele analyse van de televisie. Hij noemt dit de 'Institutional Proces Analysis' (IPA). Dit deel wordt een proces analyse genoemd omdat hier gezocht wordt naar de mechanismen en machts- en invloedsrelaties binnen de institutionele context van de televisie-organisatie. Deze relaties liggen ten grondslag aan de besluitvorming

met betrekking tot de televisieboodschap, meer concreet over datgene wat via de televisie wordt uitgezonden.

Hij heeft in het kader van deze analyse een aantal aandachtspunten geformuleerd. Allereerst dient nagegaan te worden welke de taakopvattingen zijn van de mediamanagers in het licht van de eisen die door de adverteerders en de sociale orde aan de televisie worden gesteld. Daarnaast dient onderzocht te worden hoe diezelfde managers hun functies opvatten en uitvoeren. Vervolgens moet worden nagegaan welke de consequenties zijn van de commerciële opzet van televisie voor de concrete productiepraktijk van programma's. De 'institutional proces analysis' moet kortom gericht zijn op het lokaliseren van de belangrijkste machten, rollen en relaties die invloed uitoefenen op de manier waarop boodschappen worden geselecteerd, vormgegeven en doorgegeven (Gerbner, 1973, p. 560).

In de analyse dienen via interviews, participerende observatie en de studie van relevante documenten, de specifieke machtsstructuren en invloedsrelaties in kaart gebracht te worden. Deze structuren en relaties liggen in Gerbner's model ten grondslag aan het systeemkarakter van de televisieboodschap.

Het feit dat Gerbner c.s. dit onderdeel van het geplande onderzoeksprogramma nimmer ten uitvoer hebben gebracht, heeft tot gevolg gehad dat de institutionele analyse grotendeels uit de discussies over zijn culturele indicatoren onderzoek is verdwenen. In principe maakt deze analyse echter integraal onderdeel uit van het onderzoeksprogramma zoals Gerbner dat oorspronkelijk heeft geformuleerd op basis van zijn 'institutional approach to mass communications research' (Gerbner, 1967).

### **1.2.3. Rosengren's cultuursociologische benadering.**

In Zweden heeft Karl-Erik Rosengren een culturele indicatoren onderzoeksprogramma opgezet. Rosengren definieert cultuur als een set van abstracte door mensen gemaakte patronen van en voor gedrag, acties en artefacten (Rosengren, 1986). Rosengren noemt cultuur de cement van de samenleving. Ze manifesteert zich in alle andere deelbereiken van het maatschappelijk bestel, zoals de economie, de politiek, de technologie, de kunst enzovoort. Alle onderdelen van het maatschappelijk bestel kennen in feite een culturele dimensie. In die zin onderscheidt cultuur zich van andere onderdelen van het sociale systeem.

De relatie van cultuur tot de andere elementen van de sociale structuur maakt Rosengren tot de eerste kernvraag van zijn onderzoek en theorievorming. Hiermee snijdt hij een fundamenteel debat binnen de sociale wetenschappen aan. De hypothetische verbanden tussen cultuur en de andere sociale subsystemen en de daarbij horende theoretische posities vat Rosengren in het volgende schema samen.

Bij de beantwoording van de vraag naar de relatie tussen cultuur en andere elementen van de sociale structuur gaat het in Rosengren's benadering om de zogenaamde horizontale relaties binnen de sociale structuur. Rosengren noemt deze relaties horizontaal omdat het gaat om relaties tussen onderdelen van het maatschappelijk systeem die zich op hetzelfde analyiseniveau bevinden, het gaat om relaties tussen sociale subsystemen onderling.



Figuur 1.1			
De vier relaties tussen cultuur en sociale structuur			
	andere elementen v.d.sociale structuur beïnvloeden de cultuur		
	ja		nee
cultuur beïnvloedt andere elementen van de sociale structuur	ja	interdependentie	idealisme
	nee	materialisme	autonomie

(uit: Rosengren, 1986)

Vervolgens voegt Rosengren een derde dimensie aan zijn model toe. Naast cultuur en de relatie tussen de cultuur en andere subsystemen van de samenleving betreft hij concrete gedragspatronen van groepen mensen in de samenleving in zijn model. Deze duidt hij aan als 'cultuur als proces'. Het eerder onderscheiden begrip van cultuur als subsysteem van de sociale structuur duidt hij aan als 'cultuur als structuur'. Cultuur als structuur heeft betrekking op bovenindividuele, abstracte gehelen van ideeën, overtuigingen en waarden die voorhanden zijn in een samenleving. Die worden als het ware gerealiseerd in het concrete gedrag van mensen in de alledaagse praktijk waarin zich bepaalde patronen aftekenen: cultuur als proces. Rosengren's interesse gaat uit naar de relatie tussen cultuur als structuur en cultuur als proces. Het betreft hier, aldus Rosengren, verticale relaties binnen de sociale structuur, tussen cultuur op twee verschillende niveaus. Verticale relaties binnen de sociale structuur duiden op de manier waarop cultuur als systeem van ideeën wordt vertaald in denk- en handelingspatronen van mensen. De verbinding tussen cultuur op beide niveaus moet gezocht worden in het domein van de socialisatie. De concrete handelingspraktijk van individuen en groepen wordt daarin gemodelleerd naar de waarden, normen en overtuigingen die gemeengoed zijn in de samenleving. Het gaat om het proces van overdracht van cultuur op individuele leden van de maatschappij, waarvan de uitkomst zich vertaalt in de concrete handelingen van die individuen. De vraag hoe de overdracht van cultuur op mensen zich voltrekt vormt de tweede kernvraag in Rosengren's benadering.

In zijn optiek spelen de massamedia een belangrijke rol in dat proces, een rol die eerder in belang lijkt toe dan af te nemen. Massamedia, aldus Rosengren, nemen grote delen van de socialisatie van individuen voor hun rekening, die eerder toevielen aan informele groepen en andere formele organisaties. Massamedia lijken in toenemende mate functies op zich te nemen, die vroeger door gezin en school werden vervuld. Met deze opvatting plaatst Rosengren zich dicht bij Gerbner's positie ten aanzien van de specifieke rol van televisie in de samenleving, met die nuancering dat de eerste alle massamedia onder ogenschouw neemt en de laatste exclusief televisie bestudeert (Rosengren, 1986).

Ter beantwoording van de vraag naar de aard van de relatie tussen cultuur en andere maatschappelijke subsystemen (de horizontale relaties binnen de sociale structuur) is onder supervisie van Rosengren in het midden van de jaren zeventig een uitgebreid onderzoeksprogramma op poten gezet onder de titel: Cultural Indicators: the Swedish Symbol System 1945-1975 (CISSS).

Dit programma omvat allereerst een aantal onderzoeksprojecten waarin de inhoud van een groot aantal Zweedse kranten en tijdschriften uit het na-oorlogse Zweden op een vijftal deelterreinen geanalyseerd wordt, ten einde uitspraken te doen over de ontwikkeling van de cultuur in Zweden in de eerste drie na-oorlogse decennia. Deze terreinen zijn: buitenlandse politiek, binnenlandse politiek, religie, reclame en literatuur. Voor elk van deze terreinen zijn specifieke culturele indicatoren ontwikkeld op basis waarvan uitspraken gedaan zijn worden over de ontwikkeling van de na-oorlogse Zweedse cultuur. Zo werd bijvoorbeeld de afname van verwijzingen naar religie in overlijdensadvertenties in Zweedse kranten opgevat als een indicatie voor secularisatie (Block, 1984). De vijf deelprojecten zijn inmiddels afgerond en de resultaten gepubliceerd. Een integratie van de vijf deelstudies in een studie over de integrale ontwikkeling van de na-oorlogse Zweedse cultuur zoals die zich manifesteerde in de dag- en weekbladen, laat nog op zich wachten. Ook een voorgenomen studie van de relatie van de ontwikkeling van de na-oorlogse Zweedse cultuur en ontwikkelingen in andere sectoren van de Zweedse samenleving, onder meer verkregen via onderzoek met behulp van economische en sociale indicatoren wacht nog op afronding. Pas wanneer deze laatste fase van het onderzoeksprogramma is voltooid kan een begin van een antwoord op de eerder opgeworpen vraag naar de relatie tussen de cultuur (i.c. de Zweedse) en andere elementen van de sociale structuur worden geformuleerd.

In het kader van het onderzoek naar de manier waarop cultuur wordt overgedragen op individuele leden van de maatschappij (de verticale relaties binnen de sociale structuur) en de rol die de massamedia daarin spelen stellen Rosengren c.s. voor data met betrekking tot de aard en inhoud van mediaboodschappen te koppelen aan gegevens over mediagebruik, gedrag, opvattingen, normen en waarden verzameld in het kader van een panelonderzoek. Op die manier wordt getracht inzicht te verkrijgen in de rol van massamedia voor de socialisatie van mensen in de Zweedse samenleving. Dit project 'Internalised Culture' (IC) gedoopt (Rosengren, 1989).

### **1.2.4 Namenwirth & Weber: dynamiek van cultuur.**

Namenwirth en Weber zien cultuur als een systeem van ideeën. In tegenstelling tot Rosengren rekenen zij gedrag en materiële zaken op geen enkele wijze tot cultuur. Voor hen bestaat er een fundamenteel verschil tussen ideeën en handelingen. De maatschappelijke praktijk is in hun benadering op de eerste plaats een handelingssysteem, terwijl de cultuur in eerste instantie een ideeënsysteem vormt. Cultuur is in hun visie een ontwerp van of voor de samenleving, "...a design for living..." (Namenwirth & Weber, 1987, p. 8.) en is daarom niet noodzakelijkerwijs gelijk aan het feitelijke leven, de reële samenleving zelf. Cultuur verhoudt zich tot de samenleving als een muzikale compositie tot de uitvoering, terwijl de partituur

beschouwd kan worden als de conceptuele versie van de uitvoering van de muzikale compositie.

Het culturele systeem, het systeem van ideeën, staat in zekere zin los van het handelingsstelsel, de maatschappelijke praktijk, en is in die zin ook niet afleidend uit de maatschappelijke ordening. Cultuur bestaat immers slechts uit concepten van patronen voor maatschappelijke interactie, en niet uit reëel bestaande patronen van maatschappelijke interactie. Cultuur is "...a design of the good society and thus not necessarily of the prevailing one..." (Namenwirth & Weber, 1987, p. 19). Het is daarom strikt genomen niet juist om conclusies over de cultuur van een samenleving te trekken op basis van de bestaande of gerapporteerde maatschappelijke orde. Om dezelfde reden verschillen sociale indicatoren per definitie en feitelijk van 'cultuur indicatoren'.

Namenwirth en Weber stellen voor om voortaan af te zien van het begrip culturele indicatoren en het te vervangen door cultuur indicatoren. Het feit dat in de moderne samenleving de cultuur bestudeerd wordt, onder meer met behulp van indicatoren, is op zichzelf genomen een uitvloeisel van diezelfde cultuur. Ook het feit dat bijvoorbeeld de economie bestudeerd wordt aan de hand van indicatoren is een cultureel gegeven. In die zin zijn alle indicatoren cultureel. Daarom besluiten zij niet langer de term culturele indicatoren te gebruiken, maar gaan over op cultuur indicatoren.

Namenwirth en Weber willen met behulp van cultuur indicatoren culturele veranderingen in kaart brengen en hun relatie met andere maatschappelijke subsystemen onderzoeken. Cultuur indicatoren meten de toestand van het ideeënsysteem en maken een kwantitatieve vergelijking van de toestand van die cultuur op verschillende tijdstippen, alsmede een vergelijking met de toestand van andere systemen mogelijk. Weber definieert cultuur indicatoren als tijdseries die de veranderingen van een cultureel systeem - bijvoorbeeld morele waarden en politieke ideologie - beschrijven. Sociale indicatoren zijn tijdseries die de veranderingen in het sociale systeem - bijvoorbeeld veranderingen in het kindersterftecijfer of misdada cijfers - beschrijven. Economische indicatoren meten de 'prestatie' van het economisch subsysteem, van het optreden van het materiële productie- en distributie-apparaat (Weber, 1984).

Omdat cultuur op de eerste plaats gezien moet worden als een collectief verschijnsel behorende bij een samenleving als geheel, kan culturele dynamiek niet worden teruggebracht tot veranderingen die zich voordoen in subculturen en in ideeën en opvattingen van individuen. Het onderzoek naar culturele veranderingen van Namenwirth en Weber heeft dan ook vooral betrekking op veranderingen die zich in de cultuur als geheel manifesteren. Dat neemt echter niet weg dat er binnen één cultuur doorgaans contradicties bestaan. Men moet cultuur dan ook niet zien als één logisch samenhangend geheel van 'gelijkluidende wenselijkheden'.

The unity of a culture system does not resemble the unity of a logical thesis but rather a musical composition with major and minor themes and the dialectics of counterpoints... So, shifting yet contradictory unity is a central characteristic of the structure of culture and its dynamics. This kind of tension in culture, therefore is not the exception; it is the rule. (Namenwirth & Weber, 1987, p. 20)

Bovendien zou een statisch begrip van cultuur, cultuur als één logisch systeem van ideeën zonder interne contradicties, culturele verandering per definitie uitsluiten. Een dergelijk cultuurbegrip is dan ook onhoudbaar binnen een onderzoeksmodel waarin onderzoek naar culturele verandering verricht wordt.

Op basis van empirisch onderzoek met behulp van cultuur indicatoren, willen beide onderzoekers een bijdrage leveren aan de macrosociologie (Weber, 1984; Namenwirth & Weber, 1987). De vragen die Namenwirth en Weber in hun onderzoek aan de orde stellen hebben betrekking op de inhoud van culturele veranderingen en de relatie van deze met sociale veranderingsprocessen. Zij zoeken op hun eigen manier naar antwoorden op vragen over sociale en culturele veranderingen die grondleggers van de sociale wetenschappen eerder stelden: Is culturele verandering lineair, curvilineair of cyclisch? Is de verandering continu en evolutionair of discontinu en revolutionair? Is de cultuur slechts een weerspiegeling van de politieke economie of is cultuur de belangrijkste determinant van sociale interactie? (Namenwirth en Weber, 1987, p. 3).

Centraal in hun aanpak staat, net als in Rosengren's benadering, de relatie tussen cultuur en sociale structuur. Zij onderzoeken of er een dergelijke relatie bestaat, zo ja of er sprake is van causaliteit en zo ja, in welke richting. Bepaalt de cultuur de sociale structuur of andersom?

Anders dan hun sociaal wetenschappelijke voorvaders trachten Namenwirth en Weber deze vragen te beantwoorden met behulp van empirisch kwantitatief onderzoek.

Omdat cultuur beschouwd dient te worden als een eigenschap van het collectief, en niet van de optelsom van alle individuen die dat collectief vormen, moeten speciale eisen aan de methode van onderzoek worden gesteld. Voor de studie van culturele veranderingen achten Namenwirth en Weber 'procedures of methodological collectivism' (Namenwirth & Weber, 1987, p. 12) noodzakelijk. Onderzoek naar culturele veranderingen kan verantwoord geschieden door middel van de analyse van documenten waarin ideeën over de samenleving zijn vastgelegd en die de uitkomst zijn van een collectief proces. De documenten moeten representatief zijn voor het dominante collectieve ideeënsysteem binnen een bepaalde samenleving op een bepaald moment. Zij kunnen dienen om geldige indicatoren van cultuur te genereren. Een voorbeeld van een dergelijk document is de troonrede. De daarin uitgesproken algemene ideeën over de toekomst van de samenleving representeren, in een democratisch bestel, het dominante ideeënsysteem in die samenleving. Een verantwoorde keuze van documenten bij de studie van cultuur uitgaande van methodologisch collectivisme, is van cruciaal belang. Vanuit deze optiek stellen Namenwirth en Weber het gebruik van kennis over individuen, verkregen middels survey onderzoek, voor het ontwikkelen van indicatoren van de toestand van de cultuur van een samenleving, ter discussie. De cultuur van een samenleving is, in hun visie, niet gelijk te stellen met de optelsom van verschillende opinies van de individuen die deel uitmaken van die samenleving. Immers niet alle individuen in een samenleving hebben een even grote stem in de uiteindelijke totstandkoming van een 'design for living'.

In hun onderzoek naar culturele verandering analyseren Namenwirth en Weber de inhoud van:

- de partijprogramma's voor de Amerikaanse presidentsverkiezingen in de periode 1844 tot en met 1964,
- de jaarlijkse toespraken gehouden ter gelegenheid van de opening van het Britse parlementaire jaar in de periode van 1689 tot en met 1972,
- de toespraken van de voorzitters van een aantal Amerikaanse academische organisaties, tijdens drie decennia van deze eeuw (respectievelijk 1900-1910, 1930-1940, 1960-1970).

Voor de concrete analyse van de tekstinhoud maken de onderzoekers gebruik van de zogenaamde 'Laswell Value Dictionary' (LVD), wat geautomatiseerde inhoudsanalyse mogelijk maakt. De woorden uit de tekst worden door de computer ingedeeld in een van de meer dan zestig categorieën die voorkomen in de LVD. De resultaten worden door de onderzoekers verder verwerkt. Zij concluderen op basis van de analyse van de Amerikaanse partijprogramma's en de openingsredes in het Britse parlement dat er sprake is van cycli van ongeveer 150 jaar in de culturele ontwikkeling in die landen.

Uit de analyse van redes gehouden voor Amerikaanse academische verenigingen blijkt dat de daar gevonden ontwikkelingen lang niet altijd stroken met de trends die gevonden worden in documenten die geacht worden de gehele cultuur van de samenleving te weerspiegelen, zoals de partijprogramma's en de openingsspeeches van het parlementaire jaar. Hieruit blijkt dat cultuur geen monolithisch fenomeen is en subculturen (i.c. de academische) kent die contrair zijn ten opzichte van de 'overall' teneur.

Verder blijkt er geen eenduidig patroon van interactie tussen cultuur en andere maatschappelijke subsystemen te bestaan. De dynamiek van de cultuur blijkt meerdere oorzaken te hebben en vaak samen te hangen met specifieke historische omstandigheden. In die zin sluiten de conclusies van Namenwirth en Weber, naar eigen zeggen, aan bij de meer recente sociologische theorieën die vooral de nadruk leggen op multicausale verbanden en relaties tussen subsystemen onder bepaalde voorwaarden. Dit in tegenstelling tot de klassieke sociaalwetenschappelijke theorieën die meestal een monocausaal verklaringsmodel hanteren (Namenwirth & Weber, 1987, p. 6).

Volgens Namenwirth en Weber stelt hun benadering van onderzoek van culturele verandering hen in staat om geldige en betrouwbare indicatoren van cultuur over een periode van twee tot drie eeuwen te ontwikkelen. Betrouwbare kwantitatieve economische en sociale indicatoren over een dergelijk tijdsbestek zijn zelden of nooit voor handen (Namenwirth & Weber, 1987, p. 4).

Naar hun overtuiging kunnen ook met behulp van moderne kwantitatieve onderzoeksmethoden fundamenteel sociaalwetenschappelijke vragen beantwoord worden (Namenwirth & Weber, 1987, p. 6).

#### **1.2.4. Drie culturele indicatoren benaderingen, een evaluatie.**

De drie hierboven geschetste benaderingen hebben deels dezelfde, deels verschillende kennisinteresses.

De primaire doelstelling van Gerbner's televisie-onderzoek is inzicht verwerven in de culturele betekenis van televisie als dominante 'storyteller' in de moderne samenleving. Hij gebruikt culturele indicatoren om de toestand van het boodschapsysteem, zoals verspreid door televisie, te onderzoeken. Hij herhaalt zijn onderzoek periodiek en kan op die manier eventuele ontwikkelingen in dat systeem vaststellen. Tegelijkertijd gaat hij na in hoeverre het aangetroffen systeem in de televisieboodschap gecultiveerd wordt in de samenleving. Daartoe verricht hij onderzoek bij verschillende groepen lichte en zware kijkers en stelt op basis daarvan de mate van cultivatie vast.

Rosengren is eveneens, zij het pas in tweede instantie, geïnteresseerd in de vraag of en zo ja, op welke manier media dienst doen als overdragers van cultuur op individuen en groepen mensen in de moderne samenleving. Hij noemt dat de verticale relaties in de sociale structuur. In tegenstelling tot Gerbner beperkt hij zich niet tot het dominante systeem, de televisie. Hij betreft in principe alle media in zijn vraagstelling. In dat deel van zijn onderzoek waarin hij gebruik maakt van culturele indicatoren is zijn primaire belangstelling niet de betekenis van media als moderne 'storytellers', doch veel meer culturele veranderingen. Hij analyseert documenten (i.c. advertenties, artikelen en commentaren uit Zweedse kranten) waarvan voorondersteld mag worden dat ze de cultuur van de Zweedse samenleving op een bepaald moment in de tijd representeren. In een volgende fase van het onderzoek worden dan de culturele ontwikkelingen aan sociaal-structurele en economische ontwikkelingen gekoppeld waarna de relatie tussen cultuur en andere maatschappelijke subsystemen kan worden vastgesteld. In zijn termen gaat het hierbij om de studie van de horizontale relaties in de sociale structuur. Rosengren had ter beantwoording van dit vraagstuk of van deelvragen ook zijn toevlucht kunnen zoeken tot andere symbolische inhouden, dan media-output. Hij is in het kader van dit deel van zijn onderzoek immers vooral geïnteresseerd in cultuur in het algemeen en niet specifiek in het boodschapsysteem dat door media verspreidt wordt.

Dat laatste geldt ook voor Namenwirth en Weber, die zich eveneens bezighouden met de studie van culturele veranderingen aan de hand van inhoudsanalyse van documenten, die als representatief voor de stand van de cultuur op een bepaald moment beschouwd kunnen worden. Zij kiezen niet voor de analyse van media-output. Zij onderzoeken met name documenten die het resultaat zijn van een politiek proces waarin alle heersende maatschappelijke en politieke krachten een stem hebben gehad en waarin de contouren van een toekomstige wenselijke samenlevingsstructuur naar voren komen. De reden om deze documenten te kiezen is dat deze als representatief voor de cultuur die ze willen onderzoeken beschouwd kunnen worden. Rosengren besluit op basis van eenzelfde onderzoeksvraag tot de analyse van mediaboodschappen. Waar hij kranteninhouden analyseert, analyseren Namenwirth en Weber troonredes, partijprogramma's en speeches voor academische verenigingen. Ook zij richten zich vervolgens op de relatie tussen cultuur en andere maatschappelijke subsystemen.

Gemeenschappelijk kenmerk van alle drie de benaderingen is dat aan de hand van inhoudsanalyse van symbolische uitingen systematische componenten in de inhoud daarvan worden blootgelegd, waarvan voorondersteld wordt dat ze een cultuur indiceren, hetzij de cultuur van een gehele samenleving (Rosengren,

Namenwirth & Weber), hetzij een deelcultuur (Namenwirth & Weber), hetzij het boodschapsysteem dat door televisie wordt verspreid (Gerbner).

Bij Rosengren en Gerbner wordt media-output onderzocht, bij Namenwirth en Weber gaat het om maatschappelijke en politieke sleuteldocumenten die niet primair als media-output beschouwd kunnen worden, maar wel in de openbare discussie een belangrijke rol spelen.

Gerbner stelt het systeem dat hij aantreft in de televisieboodschap niet gelijk met de cultuur van de samenleving als geheel. Het boodschapsysteem dat wordt verspreid door de televisie wordt door Gerbner beschouwd als een sterke, zo niet de sterkste kracht, in het symbolisch milieu van de Amerikaanse samenleving. Het boodschapsysteem van televisie is echter niet gelijk aan het patroon van waarden, normen, opinies, kennis en attitudes dat dominant is in de Amerikaanse samenleving. Gerbner problematiseert juist de verhouding tussen het boodschapsysteem dat door de televisie verspreid wordt en de Amerikaanse cultuur. Daarbij is zijn uitgangspunt dat de inhoud van het boodschapsysteem van televisie consequenties heeft voor de cultuur van de Amerikaanse samenleving. Daarmee ligt aan Gerbner's onderzoek primair een communicatiewetenschappelijke vraag ten grondslag.

Namenwirth en Weber doen onderzoek naar het dominante ideeënsysteem van de samenleving als geheel of in bepaalde deelculturen en de relaties van dat systeem met andere maatschappelijke subsystemen. Ook Rosengren streeft daar naar in zijn reconstructie van de na-oorlogse Zweedse cultuur. Aan hun onderzoek ligt een meer algemene cultuursociologische vraag ten grondslag en niet een communicatiewetenschappelijke. Het feit dat Rosengren media-output gebruikt in zijn inhoudsanalyse om de cultuur van de Zweedse samenleving te reconstrueren impliceert niet dat hij daarmee ook uitgaat van een communicatiewetenschappelijke onderzoeksvraag.

Op basis van het voorgaande wordt hier de volgende definitie van 'culturele indicatoren' voorgesteld. Culturele indicatoren zijn maten om de stand van de cultuur als geheel, van een deelcultuur of van de inhoud van een massamediaal verspreid boodschapsysteem vast te stellen. Ze worden ontwikkeld op basis van de symbolische output waarover men uitspraken wil doen. Het feit dat daarmee bepaalde maten, die zijn ontwikkeld om het belang van verschillende culturele oriëntaties van individuen en groepen in de samenleving vast te stellen (bijvoorbeeld de 'cultivation differential'), worden uitgesloten, is gebaseerd op de reeds eerder behandelde argumentatie van Namenwirth en Weber. In hun visie dient cultuur in principe als een aan collectiviteiten gebonden fenomeen opgevat te worden. Het is daarom niet juist om de cultuur van een samenleving te operationaliseren als een optelsom van de culturele oriëntaties van alle individuele leden van de samenleving. Zij stellen voor om cultuur te onderzoeken op het collectieve niveau van teksten die in een heel bepaalde zin collectief gelegitimeerd zijn. Uit die teksten kunnen dan culturele indicatoren gegenereerd worden. Daarmee wordt de importantie van onderzoek naar het belang van verschillende culturele oriëntaties onder de leden van een samenleving op zichzelf echter niet bestreden.

In twee van de drie behandelde benaderingen wordt onderzoek naar de rol van massamedia en het door hen verspreide boodschapsysteem voor de cultuur van de samenleving voorgesteld. In het verlengde van het culturele indicatoren onderzoek wordt het door Gerbner en Rosengren als uitermate relevant beschouwd om te onderzoeken welke rol de mediaal verspreide cultuur speelt in het proces van overdracht van cultuur op individuen en groepen in de samenleving. Gerbner onderzoekt dit specifiek voor televisie in zijn cultivatie-analyse, Rosengren in zijn 'internalised culture' project. De laatste stelt zich daarin ten doel na te gaan of, en hoe cultuuroverdracht via massamedia plaatsvindt. Hij beperkt zich niet specifiek tot één medium.

In Gerbner's onderzoek worden de bevindingen uit de analyse van het boodschapsysteem zoals dat door de televisie wordt verspreid betrokken in het onderzoek naar de mate waarin dat systeem in de samenleving wordt gecultiveerd. Bij Rosengren's onderzoek naar de rol die media in het proces van socialisatie vervullen worden de onderzoeksgegevens die het resultaat zijn van onderzoek naar culturele veranderingen in Zweden, het CISSS project, niet direct gekoppeld aan het onderzoek onder mediagebruikers.

Resumerend kan gesteld worden dat Gerbner's onderzoek zowel wat betreft de analyse van het systeem in de televisieboodschap als ook wat betreft zijn cultivatie-analyse, uitgaat van een communicatiewetenschappelijke vraagstelling. Dat geldt voor Rosengren's onderzoek voor dat deel van zijn onderzoek waarin hij de rol van de massamedia in socialisatieprocessen problematiseert. In zijn onderzoek naar veranderingen in de Zweedse na-oorlogse cultuur gaat hij, evenals Namenwirth en Weber, uit van een cultuursociologisch vraagstuk.

Figuur 1.2.			
Drie benaderingen van culturele indicatoren onderzoek en onderzoek naar de rol van massamedia			
Domein	Gerbner c.s.	Rosengren c.s.	Namenwirth & Weber
culturele indicatoren	boodschapsysteem van televisie	cultuur v.d.gehele samenleving	cultuur v.d.gehele samenleving /deel-culturen
rol van massamedia	werking van tv.cultuur	media als socialisatie-instanties	-

### 1.3. Populaire muziek, jongeren en culturele indicatoren

Van de begrippen die in dit hoofdstuk aan bod zijn gekomen zijn er vier van bijzonder belang voor het empirisch onderzoek dat in het kader van deze studie is verricht: symbolisch milieu, boodschapsysteem, cultuur en culturele indicatoren.

Het begrip symbolisch milieu refereert aan het geheel van tekens en betekenissen dat in een samenleving voorhanden is. Het beeld van de werkelijkheid dat mensen



in het alledaagse leven construeren ontwikkelen ze aan de hand en met behulp van het symbolisch milieu. Openbare boodschappen, met name die boodschappen die door massamedia geproduceerd en verspreid worden nemen een belangrijke plaats in het symbolisch milieu in. Deze boodschappen kenmerken zich door een systeem, door een samenhangend geheel van gemeenschappelijke inhoudelijke karakteristieken, waarin de meest algemene noties over wat bestaat, wat belangrijk is, wat goed en wat slecht is en wat aan wat gerelateerd is, naar voren komen. Op basis van de belangrijke plaats die massamediale boodschappen in het symbolisch milieu van de moderne samenleving innemen en daarmee ook van de daarin vervatte boodschapsystemen, rijst de vraag welke invloed deze systemen uitoefenen op de cultuur van de moderne samenleving. Daarbij wordt de cultuur van een samenleving opgevat als het in die samenleving dominante patroon van waarden, normen, opinies, kennis en attitudes.

Om deze vraag te beantwoorden is onderzoek naar de inhoud van de verschillende boodschapsystemen die door de massamedia worden verspreid en de consequenties van die inhoud voor de cultuur van de samenleving, nodig. Gerbner's culturele indicatoren onderzoek naar televisie tracht een antwoord op die vraag te formuleren voor wat het boodschapsysteem van de televisie betreft. In de analyse van het boodschapsysteem ('message system analysis') maakt Gerbner gebruik van culturele indicatoren. Daarbij gaat het om meetinstrumenten ontworpen om de stand van de cultuur als geheel, van een deelcultuur of van de inhoud van een massamediaal verspreid boodschapsysteem vast te stellen. Deze indicatoren worden afgeleid uit de 'symbolische output' waarover men uitspraken wil doen. Om vast te stellen in hoeverre het boodschapsysteem consequenties heeft voor de beeldvorming over de werkelijkheid van zware televisiekijkers gebruikt Gerbner maten van cultivatie. Wanneer het optreden van cultivatie is aangetoond gaat Gerbner ervan uit dat het boodschapsysteem van de televisie uiteindelijk consequenties heeft voor de cultuur van de samenleving.

Wanneer het om onderzoek gaat dat vanuit een communicatiewetenschappelijke vraag is opgezet zal altijd op de eerste plaats van culturele indicatoren gebruik gemaakt worden om de stand van een of meerdere door massamedia verspreide boodschapsystemen te onderzoeken.

In het kader van het empirisch onderzoek dat als onderdeel van deze studie wordt verricht, gaat de interesse uit naar populaire muziek als specifieke vorm van industrieel geproduceerde en mediaal verspreide cultuuruiting voor jongeren in Nederland. Doel van het onderhavige onderzoek is inzicht verschaffen in het boodschapsysteem dat door populaire muziek in Nederland wordt verspreid.

Gerbner stelt dat de televisie de belangrijkste 'storyteller' van de moderne samenleving vormt. Op basis van een soortgelijke redenering als die Gerbner tot de conclusie brengt dat de televisie de dominante 'storyteller' van de moderne (Amerikaanse) samenleving is, kan geconcludeerd worden dat de populaire muziek de belangrijkste 'storyteller' specifiek voor jongeren vormt.<sup>3</sup> Een belangrijk deel van het symbolisch milieu waarin jongeren vertoeven bestaat uit populair muzik. Net als bij de Amerikaanse televisie is er voor wat betreft de populaire

muziek, in de Verenigde Staten en in Nederland, sprake van geïnstitutionaliseerde productie van cultuuruitingen voor een markt bestaande uit anonieme individuen die door de populaire muziek, als het ware verbonden worden. De muziekindustrie heeft daarbij vanuit haar commerciële doelstelling vooral de neiging om zoveel mogelijk de 'middle of the road' van het koperspubliek te bedienen en op die manier vooral de grootste gemene deler van het culturele spectrum op te zoeken, 'de mainstream'.

De vraag die zich dan in het verlengde van Gerbner's onderzoek naar televisie opdringt is: wat is de inhoud van het boodschapsysteem dat door populaire muziek wordt verspreid en welke consequenties heeft dat systeem voor de beeldvorming van de werkelijkheid door jongeren, met name die veelvuldig naar populaire muziek luisteren, en in tweede instantie voor de cultuur van de Nederlandse samenleving? Het eerste deel van deze vraag vormt het uitgangspunt van het hier verrichte onderzoek. De twee centrale onderzoeksvragen luiden:

- Is er sprake van een boodschapsysteem in de populaire muziek die door de muziekindustrie en de massamedia in Nederland wordt verspreid?
- Zo ja, wat is de inhoud van dat boodschapsysteem en hoe heeft het zich sinds de opkomst van de rock 'n' roll aan het einde van de jaren vijftig van deze eeuw, ontwikkeld?

Deze onderzoeksvragen sluiten aan bij Gerbner's probleemstelling voor onderzoek naar de betekenis van televisie. Hier wordt, net als in Gerbner's onderzoek, de inhoud van een massamediaal verspreid boodschapsysteem onderzocht. De benadering die Gerbner voorstaat ter bestudering van het boodschapsysteem in televisieprogramma's kan vertaald worden naar een studie van het boodschapsysteem in populaire muziek.<sup>4</sup> Het boodschapsysteem dat middels populaire muziek mediaal wordt verspreid is object van onderzoek. Aanleiding hiervoor is de vooronderstelling dat de inhoud van dit boodschapsysteem consequenties heeft voor de culturele oriëntaties die jongeren ontwikkelen. Populaire muziek is immers een belangrijk onderdeel van het symbolisch milieu waarin jongeren vertoeven.

Om na te gaan in hoeverre er sprake is van een boodschapsysteem in populaire muziek en eventueel van een ontwikkeling daarin is het noodzakelijk om culturele indicatoren te genereren uit de symbolische output waarover uitspraken gedaan worden: populaire muziek. Daartoe zal een analyse van het boodschapsysteem worden uitgevoerd, vergelijkbaar met Gerbner's 'message system analysis'. Op basis van die indicatoren moet dan de inhoud van het boodschapsysteem worden vastgesteld en haar ontwikkeling geschetst.

Er is in het kader van dit onderzoek gekozen voor een longitudinale aanpak. Dat wil zeggen dat de ontwikkeling in de tijd, van het boodschapsysteem dat middels populaire muziek wordt verspreid, onderzocht wordt. Als beginpunt is het tijdstip gekozen waarop de populaire muziek in Nederland zich ontwikkelt tot een specifiek voor jongeren belangrijke media-inhoud. Deze ontwikkeling zet in

Nederland in met de opkomst van de rock 'n' roll aan het eind van de jaren vijftig.

In het volgende hoofdstuk zal het begrip populaire muziek verder uitgewerkt worden. In hoofdstuk 3 wordt nagegaan wat het belang van populaire muziek is voor (Nederlandse) jongeren en welke plaats populaire muziek in het symbolisch milieu van jongeren inneemt. In hoofdstuk 4 wordt de opzet van de analyse van het boodschapsysteem uiteengezet. In hoofdstuk 5 en 6 worden de resultaten daarvan gepresenteerd. Hoofdstuk 7 bevat de conclusies en aanbevelingen voor verder onderzoek.

## Noten.

1. Een andere institutie die verantwoordelijk is voor cultuuroverdracht in de moderne samenleving is het onderwijs.
2. Gerbner vermijdt hier bewust het woord effect omdat dit woord in de geschiedenis van het communicatiewetenschappelijk onderzoek sterk geassocieerd wordt met een theoretische en onderzoeksmatige traditie waarin ervan uit gegaan wordt dat blootstelling aan specifieke media-inhouden leidt tot een direct effect bij ontvangers, bijvoorbeeld op hun denkbeelden of gedrag. Gerbner wil zich bewust buiten die benadering plaatsen omdat hij geen uitspraken wil (en kan) doen over de betekenis van massamedia, in casu televisie, voor individuele ontvangers. Waar hij wel vanuit gaat is dat er een systeem aanwezig is in het aanbod van televisie dat bepaalde opvattingen, normen en waarden bevat. Hij onderzoekt in hoeverre dat elementen van het systeem dat door de televisie wordt verspreidt specifieke ideeën en opvattingen over de werkelijkheid cultiveert. Meer specifiek gaat hij na of het feit dat zware kijkers meer in het symbolisch milieu van de televisie vertoeven, tot resultaat heeft dat de groep zware kijkers zich onderscheidt van de groep lichte kijkers door een culturele oriëntatie die meer verwantschap vertoont met de oriëntatie die in het systeem naar voren komt.
3. Deze aanname zal in hoofdstuk drie met empirisch onderzoek naar het belang van populaire muziek voor jongeren ondersteund worden.
4. Uiteraard met dien verstande dat voor de analyse van het concrete materiaal een ander analyse-instrument vereist is.

### NAAR EEN DEFINITIE VAN POPULAIRE MUZIEK

Het verschijnsel populaire muziek staat centraal in deze studie. Tot nu toe werden meermaals omschrijvingen van het verschijnsel gegeven. Populaire muziek werd onder meer aangeduid als 'een industrieel geproduceerde en mediaal verspreide cultuur-uiting' en 'het geluid van alledag'. In dit hoofdstuk wordt getracht aan de hand van een aantal definities van verschillende auteurs de centrale kenmerken van het verschijnsel in kaart te brengen. Vervolgens zal de definitie die in deze studie gehanteerd wordt, geformuleerd worden. Voor het empirisch onderzoek dat in het kader van deze studie wordt verricht, is het noodzakelijk om een operationele definitie van populaire muziek te ontwerpen. Zo'n definitie, aan de hand waarvan moet worden vastgesteld welke songs of liedjes onderwerp van onderzoek dienen te zijn, wordt aan het eind van dit hoofdstuk gepresenteerd.

#### 2.1 Definities van populaire muziek

Het begrip populaire muziek wordt in de sociaalwetenschappelijke literatuur vaak gebruikt, zonder dat geëxpliciteerd wordt welk reëel verschijnsel met het begrip precies wordt aangeduid. Veel auteurs gaan er vanuit dat algemeen bekend is wat onder populaire muziek verstaan dient te worden; nadere definiëring wordt kennelijk niet noodzakelijk geacht. Shepherd wijst op een tweetal gevaren die opduiken bij pogingen om het begrip populaire muziek wetenschappelijk te definiëren (Shepherd, 1985). Allereerst merkt hij op dat het begrip populaire muziek is ontstaan in het taalgebruik van alledag en niet ontworpen is om dienst te doen als wetenschappelijke definitie die een reëel verschijnsel uitputtend beschrijft en afbakt van aanverwante verschijnselen. Bij een strikt wetenschappelijke definiëring van het begrip populaire muziek bestaat het gevaar dat het reëel te benoemen fenomeen geweld wordt aangedaan. Niet zelden zijn wetenschappers selectief in hun begrip van het te definiëren verschijnsel: bepaalde kenmerken krijgen meer aandacht dan andere. Op zo'n moment zegt de definitie meer over de ontwerper ervan dan over het aan te duiden verschijnsel (zie ook: Rösing, 1987). Shepherd spreekt in dit verband, in navolging van Bourdieu, zelfs van een 'violence symbolique'. Een tweede gevaar is dat 'populaire muziek' bij definiëring van haar context wordt geïsoleerd en wordt 'geobjectiveerd' en opgevat wordt als een statisch fenomeen. Bestudering van het fenomeen op basis van een op die wijze tot stand gekomen begrip van populaire muziek heeft tot gevolg dat populaire muziek bestudeerd wordt los van de context waarin het functioneert en betekenis krijgt. Desalniettemin zal hier, met oog voor de gevaren waarvoor Shepherd waarschuwt getracht worden enige conceptuele helderheid te verschaffen.

Definiëring van populaire muziek in wetenschappelijke literatuur komt vrijwel steeds neer op een poging tot een reconstructie van het door Shepherd reeds gesignaleerde alledaagse begrip. Er wordt een poging ondernomen de kenmerken

van het verschijnsel dat in het alledaagse spraakgebruik met populaire muziek wordt aangeduid op te sporen en in een wetenschappelijke definitie te gieten.

De socioloog *Denisoff* besteedt in zijn studie van de muziek-industrie ruim aandacht aan het probleem van de definitie van populaire muziek. Hij onderkent het bestaan van een 'common sense' definitie als hij stelt:

Popular music is like a unicorn; everyone knows what it is supposed to look like, but no one has ever seen it. (Denisoff, 1975, p. 1)

Met dit probleem in het achterhoofd doet hij een poging om te komen tot een definitie. Hij stelt allereerst vast dat het voorvoegsel 'populaire', op de manier waarop het heden ten dage wordt gehanteerd, niet opgevat kan worden als 'van de mensen' of 'van alle mensen'. Immers de muziek die heden ten dage als *de* populaire muziek wordt aangeduid is vooral de muziek waarvan jongeren houden en die door jongeren gekocht en beluisterd wordt. Daarna stelt hij vast dat het niet mogelijk is om alle muziek die als populaire muziek wordt aangeduid, onder één muzikale noemer te plaatsen. De populaire muziek van een bepaald moment bestaat doorgaans uit verschillende muzikaal van elkaar verschillende muzieksoorten. Die verschillende soorten zijn voortdurend in ontwikkeling en absorberen invloeden van elkaar en van andere stijlen.

Popular music is ... an eclectic idiom ... Popular music not infrequently is a blending of several specific musical forms. (Denisoff 1975, p. 2)

Deze verschillende muzikale vormen of genres maken deel uit van de populaire muziek op een bepaald moment omdat ze tot de meest verkochte en meest beluisterde muziek behoren. Dat gegeven is in *Denisoff's* benadering het centrale kenmerk aan de hand waarvan de verschillende muzikaal van elkaar te onderscheiden genres verenigd kunnen worden en op basis waarvan muziek als populaire muziek benoemd kan worden. Volgens *Denisoff* is uiteindelijk slechts een 'loose definition' (*Denisoff*, 1975, p. 39) van populaire muziek mogelijk.

Popular music is the sum total of those taste units, social groups and musical genres which coalesce along certain taste and preference similarities in a given space and time. (Denisoff 1975, p. 39)

In *Denisoff's* optiek is populaire muziek eerst en vooral een sociaalwetenschappelijk begrip. Het centrale kenmerk van populaire muziek is in zijn benadering louter gelegen in het feit dat de muziek die als zodanig wordt aangeduid 'wijd en zijd' verspreid, bekend en ook geliefd is in de samenleving. Dit is in essentie een sociaalcultureel gegeven. Populaire muziek is daarom meer een sociaalwetenschappelijk dan een muzikaal begrip. Het voorvoegsel 'populaire' zegt in de eerste plaats iets over de plaats van de aangeduide muziek in de context van de samenleving. Het begrip is dan ook van een andere orde dan een aanduiding van een specifiek muzikaal genre dat eventueel gedefinieerd kan worden aan de hand van formeel muzikale kenmerken. Dit alles neemt uiteraard niet weg dat onderzoek

naar populaire muziek vanuit musicologische vraagstellingen zinnig en wenselijk kan zijn. Bij de benoeming van het verschijnsel spelen muzikale kenmerken echter geen rol.

Het opsporen van exclusieve kenmerken van het verschijnsel populaire muziek met behulp waarvan een definitie kan worden opgesteld moge een moeizame onderneming zijn, het kwantitatief identificeren van populaire muziek levert volgens Denisoff nauwelijks problemen op.

Quantitatively, popular music is a recognized product. The number of records sold is measurable and observable. *Billboard*, *Cashbox*, and *Record World* charts define what is being played on radio stations and in part what is selling in record stores. (Denisoff 1975, p. 2)

Ook Jones en Rahn wijzen in hun overzicht van definities van populaire muziek op het feit dat het begrip populaire muziek ontstaan is in het spraakgebruik van alledag en niet is geïntroduceerd als een wetenschappelijk, theoretisch begrip (Jones & Rahn, 1981). Huns inziens leidt dit tot een situatie waarin er sprake is van een begrip dat moeilijk te definiëren is, maar waarvan iedereen min of meer intuïtief de betekenis 'aanvoelt'. Toch achten zij het begrip niet dermate vaag dat het geheel ongeschikt zou zijn voor gebruik in wetenschappelijke studies. Regelmatig voorkomende tekortkomingen van definities van populaire muziek die in omloop zijn, vatten zij onder drie noemers samen.

Allereerst geven veel definities blijk van een te enge visie op het verschijnsel, in die zin dat één speciaal soort populaire muziek als *de* populaire muziek wordt gepresenteerd. Verhandelingen over 'populaire muziek' blijken bij nader inzien vaak over een specifiek soort populaire muziek te gaan.

Daarnaast wordt in veel definities uitgegaan van een zwart-wit tegenstelling tussen populaire en niet-populaire muziek. Jones en Rahn zijn voorstanders van een meer flexibele, minder absolute benadering. In hun visie is er sprake van een combinatie van verschillende eigenschappen en kenmerken die een bepaald soort muziek in zekere mate kan bezitten en die muziek daarmee (in bepaalde mate) tot populaire muziek maken.

Als derde bezwaar tegen gangbare definities van populaire muziek brengen ze naar voren dat populaire muziek vaak op een horizontaal continuüm in het midden geplaatst wordt met 'kunstmuziek' aan de ene en volksmuziek aan de andere kant. Jones en Rahn stellen voor de drie muziek-soorten in een circulair model ten opzichte van elkaar te plaatsen. Dit omdat 'elite-muziek' en volksmuziek met betrekking tot een aantal aspecten dichter bij elkaar liggen dan bij populaire muziek en populaire muziek niet in alle gevallen tussen beide vormen in geplaatst kan worden. Zo kunnen elite-muziek en volksmuziek als meer esoterische vormen worden beschouwd, terwijl populaire muziek eerder exoterisch van aard is.

Op basis van een inventarisatie van definities komen Jones en Rahn tot een twaalfstal criteria met behulp waarvan vastgesteld kan worden in welke mate bepaalde muziek als populaire muziek bestempeld kan worden. De criteria die ze opstellen zijn relatieve criteria. Bepaalde soorten muziek kunnen in meer of mindere mate aan de criteria voldoen (Jones & Rahn, 1981, p. 47-48).

De ideaaltypische 'populaire muziek' die resulteert uit de lijst van criteria die zij suggereren ziet er als volgt uit. Populaire muziek wordt beluisterd door een breed samengesteld en talrijk publiek dat heterogeen van samenstelling is. Het is niet te voorspellen welke mensen naar de muziek zullen luisteren. Populaire muziek is het produkt van een omvangrijke industrie. De verspreiding van die muziek geschiedt vooral via auditieve media, is efficiënt georganiseerd en relatief goedkoop. De muziek vervult een amusements-functie in een seculiere context en is simpel van structuur. De uitvoerenden staan meer in de belangstelling dan de componisten. Er is sprake van standaardisatie in die zin dat nieuwe composities variaties zijn op songs van oudere datum. Desalniettemin is er sprake van stilistische veranderingen. De muziek is vluchtig van karakter.

Door zoveel mogelijk vooronderstelde eigenheden van populaire muziek in een opsomming te vatten trachten Jones en Rahn een gebied af te bakenen waar populaire muziek als het ware 'te vinden is'. Door tegelijkertijd aan te geven dat het om relatieve criteria gaat en dat het niet voldoet aan een of meerdere van de criteria niet noodzakelijkerwijs betekent dat men niet met populaire muziek van doen heeft, verliest de boven-geschetste omschrijving 'de greep' op het verschijnsel dat men tracht te definiëren. Bovendien wordt in hun definitie van populaire muziek feit en norm in één definitie samengebracht. Zaken als het aantal mensen dat met de muziek in aanraking komt, de heterogeniteit van het publiek, de soort industrie die de muziek uitbrengt en de manier van verspreiding zijn aan de hand van waarneming vast te stellen. Wat deze criteria betreft is het mogelijk om 'populaire muziek' empirisch te lokaliseren. Wat betreft een aantal andere criteria is dat niet mogelijk omdat zij normatief van karakter zijn. Het is niet aan de orde om in het kader van een definitie van een fenomeen als populaire muziek uit te gaan van prescriptieve criteria als zou populaire muziek *per definitie* een amusements-functie vervullen, zich kenmerken door standaardisatie en esthetisch simpel en vluchtig van karakter zijn. Deze zaken die door Jones en Rahn als criteria worden opgevoerd zouden eerder als hypothesen voor onderzoek dienst kunnen doen. Bovendien wordt bij de vooronderstelling dat populaire muziek esthetisch simpel en vluchtig van karakter is getracht het begrip populaire muziek als een muzikaal begrip op te vatten. Reeds eerder werd geconstateerd dat 'populaire muziek' een sociaalwetenschappelijk begrip is.

Jones en Rahn concluderen dat hun definitie van populaire muziek meer een globale aanduiding van het verschijnsel vormt dan een "... neat definition that puts popular music in some convenient cubbyhole" (Jones & Rahn, 1981, p. 48). Hun definitie geeft meer de richting aan 'waarin men het moet zoeken' dan een algemeen geldige definitie van het fenomeen. De mogelijkheid om zo'n definitie te geven wordt door Jones en Rahn overigens uitgesloten. Populaire muziek kan in hun visie slechts worden beschreven en gedefinieerd in de concrete *context* waarin ze vorm krijgt. Een definitie los van de context, zoals de bovenstaande, kan slechts de vage contouren van het verschijnsel laten zien. Daarmee komen Jones en Rahn net als Denisoff uiteindelijk uit bij een 'loose definition' van populaire muziek.

Tagg onderscheidt eveneens drie soorten muziek: populaire muziek, volksmuziek en 'kunstmuziek'. Hij plaatst de verschillende soorten ten opzichte van elkaar en



evalueert ze op een zevental kenmerken: (1) de status van de muzikanten; (2) de schaal waarop de muziek verspreid wordt; (3) de gangbare soort van 'opslag' en distributie; (4) de soort samenleving waarin de muziek voorkomt; (5) de manier waarop produktie en distributie van die muziek wordt gefinancierd; (6) het bestaan van een theorie of esthetiek; (7) het bekend zijn van de componist en/of auteur.

In de hieronder afgedrukte schematische voorstelling wordt duidelijk welke kenmerken Tagg aan welke muziek-soorten toekent. Tagg geeft het schema de benaming 'axiomatische driehoek'. In principe gaat hij daarmee uit van dezelfde notie als Jones en Rahn die ervoor pleiten populaire muziek, 'kunstmuziek' en volksmuziek in een circulair model ten opzichte elkaar te plaatsen.

Figuur 2.1. Volksmuziek, 'kunstmuziek', populaire muziek, een axiomatische driehoek				
KENMERK		volksmuziek	kunstmuziek	popul. muziek
vooral geproduceerd en verspreid door	professionals amateurs	x	x	x
massaverspreiding	gebruikelijk ongebruikelijk	x	x	x
opslag en verspreiding	orale transmissie muzikale notatie opgenomen geluid	x	x	x
soort maatschappij waarin de muziek vooral voorkomt	nomadisch/agrar. agrar./industr. industrieel	x	x	x
financiering in de 20e eeuw	onafhankelijk van de geld-economie overheidsgeld 'vrije' ondern.	x	x	x
theorie of esthetiek	gebruikelijk niet gebruikelijk	x	x	x
componist/auteur	anoniem niet-anoniem	x	x	x

(uit: Tagg, 1982, p. 42)

De kenmerken van populaire muziek (in vergelijking met volksmuziek en 'kunstmuziek') zijn dat populaire muziek vooral gemaakt wordt door professionals, op een massale schaal wordt verspreid, de opname de belangrijkste 'opslag- of bewaar-vorm' van populaire muziek is, dat populaire muziek uitsluitend voorkomt in industriële samenlevingen en uitsluitend via de markt van vraag en aanbod wordt gefinancierd. Verder is theorievorming over populaire muziek doorgaans niet gebruikelijk en zijn de componisten en de auteurs van populaire muziek meestal bekend. Tagg situeert populaire muziek dus in de *context* van de (kapitalistische) industriële samenleving. Muziek die een centrale plaats inneemt in niet-industriële samenlevingen wordt door Tagg volksmuziek genoemd. De

verdere kenmerken van populaire muziek, zoals opgevat door Tagg, zijn afgeleid dan wel sterk verbonden met de industriële context. De massale verspreiding van muziek in de industriële samenleving wordt mogelijk gemaakt door moderne massamedia, waarbij de opname van de muziek centraal staat en niet bijvoorbeeld de partituur (klassieke muziek) of de uitvoering (volksmuziek). De financiering van de productie en distributie van de muziek geschiedt door de exploitatie ervan op de markt van vraag en aanbod, door doorgaans speciaal daartoe opgerichte ondernemingen, die tezamen met de term muziek-industrie worden aangeduid. Ook Tagg's definitie kan getypeerd worden als een 'loose definition'. Een groot aantal van de kenmerken van populaire muziek die hij aanvoert, zijn net als de criteria van Jones en Rahn, relatief van aard. Hij wijst, net als de andere behandelde auteurs vooral de plaats aan 'waar men het moet zoeken' wanneer men 'populaire muziek' wil bestuderen.

*Van Westen* beziet het verschijnsel populaire muziek vooral in een historische context en situeert de oorsprong ervan in het begin van deze eeuw. Hij verbindt het ontstaan en de ontwikkeling van populaire muziek uitdrukkelijk met de ontwikkeling van de moderne kapitalistische en geïndustrialiseerde samenleving. Naar zijn opvatting ontstaat de populaire muziek als onecht kind van klassieke muziek en volksmuziek. Populaire muziek ontstaat op de driesprong van kunst, folklore en kapitalisme.

De muziek-uitgevers vormen de voorlopers van de moderne muziek-industrie. Muziek wordt in eerste instantie door de bladmuziek-industrie als handelswaar en masse geproduceerd voor de nieuwe stedelijke arbeiders-bevolking en kleinburgerij. De muziek-uitgeverijen zetten een ontwikkeling in gang van een situatie waarin muzikanten in direct contact met het publiek hun muziek uitvoeren en ontwikkelen, naar een situatie waarin muziek als handelswaar op een 'anonieme' markt door een industrie geëxploiteerd wordt (*Van Westen*, 1982, p. 10), aanvankelijk door middel van bladmuziek, later via het produceren van muziek op geluidsdragers voor een markt van platen- en CD-kopers.

*Van Westen* legt in zijn historische benadering sterk de nadruk op de cesuur die optreedt wanneer muziek zich ontwikkelt van een onderdeel van een lokale gemeenschap waaruit ze is voortgekomen en waarin ze haar functie heeft, naar muziek als een handelsprodukt dat geproduceerd wordt door een industrie voor een markt van muziek-kopers die in principe geen andere binding met elkaar hebben dan de muziek die zij kopen.

Uit het bovenstaande overzicht van pogingen tot definitie van het begrip populaire muziek komen een aantal punten duidelijk naar voren.

De eigenschappen die aan het verschijnsel populaire muziek worden toegeschreven, zijn geen absolute maar relatieve eigenschappen. Populaire muziek onderscheidt zich altijd door een bepaalde eigenschap relatief meer of minder te bezitten dan andere soorten muziek. Het is dan ook onmogelijk om tot een strikt wetenschappelijke definitie te komen. Toch wordt uit het bovenstaande overzicht duidelijk wat populaire muziek is, in die zin dat alle behandelde auteurs ieder met eigen woorden hetzelfde fenomeen aanduiden.

In Denisoff's begrip van populaire muziek wordt muziek meer als populaire muziek opgevat naarmate de muziek meer centraal staat in de samenleving waarin ze functioneert. De mate waarin muziek centraal staat wordt afgemeten aan de verkoop van muziek op geluidsdragers en de aandacht voor muziek in de massamedia, met name de radio.

Jones en Rahn laten muziek scoren op een twaalfstal criteria en spreken meer van populaire muziek naarmate een bepaald soort muziek hoog scoort op een groot aantal van de genoemde, ook weer relatieve criteria.

Tagg plaatst in zijn zogenaamde axiomatische driehoek populaire muziek, volksmuziek en 'kunstmuziek' ten opzichte van elkaar om op die manier de eigenheid van populaire muziek naar voren te laten komen en de overeenkomsten met volksmuziek en 'kunstmuziek' te illustreren. Hij vergelijkt de drie muzieksoorten door na te gaan of elk van de drie een bepaald kenmerk al dan niet bezit. Dat leidt tot een resultaat waarbij dan eens twee bepaalde muzieksoorten een kenmerk met elkaar delen, dan weer ten aanzien van een bepaald kenmerk van elkaar verschillen. Het patroon van kenmerken dat ontstaat is voor ieder van de verschillende muzieksoorten uniek. In de specifieke categorisering van Tagg is ook sprake van een aantal relatieve kenmerken. Zo heeft hij het in zijn model onder meer over muziek die *vooral* door professionals dan wel amateurs wordt gemaakt en verspreid en over het al dan niet *gebruikelijk* zijn van het bestaan van een theorie met betrekking tot een bepaald soort muziek.

Van Westen's definitie is vooral een historische bepaling van ontstaan van populaire muziek als maatschappelijk verschijnsel.

De notie van Denisoff dat populaire muziek muziek is die een centrale plaats inneemt in (de massamedia van) de samenleving, komt in de andere definities, weliswaar in andere bewoordingen, terug. Bij Jones en Rahn heet het dat de muziek door een breed en talrijk publiek dat heterogeen van samenstelling is, wordt beluisterd. Tagg geeft aan dat populaire muziek, in tegenstelling tot 'kunstmuziek' en volksmuziek, op massale schaal verspreid wordt. Van Westen legt in zijn benadering de nadruk op het feit dat populaire muziek geproduceerd wordt voor een grote markt.

Jones en Rahn zijn van de hier behandelde auteurs de enigen die ingaan op esthetische aspecten van populaire muziek en spreken van een relatieve simpelheid van populaire muziek. Ook nemen zij een voorschot op de functie in de samenleving door te stellen dat populaire muziek doorgaans een amusementsfunctie vervult in een seculiere context.

Zowel wat de esthetische kwaliteiten als ook de maatschappelijke functie betreft, is, voor zover het gaat om de begripsbepaling, enige terughoudendheid geboden. De toekenning van dergelijke kwalificaties kan slechts geschieden op basis van studie en onderzoek.

## 2.2 Populaire muziek ten opzichte van klassieke en volksmuziek.

Populaire muziek dient op de eerste plaats afgebakend te worden van klassieke muziek of 'kunstmuziek' aan de ene kant en volksmuziek aan de andere. Populai-

re muziek onderscheidt zich van klassieke muziek door de centrale plaats die ze in het leven van alledag van de moderne samenleving inneemt. Populaire muziek is een onderdeel van de zogenaamde populaire cultuur, terwijl klassieke muziek doorgaans tot het domein van de 'kunst' of 'hoge cultuur' gerekend wordt.<sup>1</sup> Volksmuziek wordt net zo min tot de hoge cultuur gerekend als populaire muziek. Zij wordt ingedeeld in een derde onderscheiden vorm, de volkscultuur die sterk verbonden is met de pre-industriële samenleving. Volksmuziek staat dan ook centraal in het alledaagse leven van de relatief gesloten, agrarische, lokaal georiënteerde samenleving, komt voort uit die context en wordt in die context traditioneel van mond tot mond van generatie op generatie doorgegeven. Populaire muziek maakt deel uit van de van de moderne, geïndustrialiseerde samenleving waarin productie en -verspreiding van openbare boodschappen voor een groot deel industrieel en commercieel georganiseerd is.

Historisch gezien kunnen volksmuziek en populaire muziek in elkaars verlengde worden geplaatst. Met de ontwikkeling van de structuur van een samenleving gebaseerd op agrarische productieverhoudingen naar een die gebaseerd is op industriële verhoudingen, is ook de betekenis van cultuur-uitingen veranderd. De opkomst en het toenemend belang van de populaire muziek in de westerse wereld, parallel verlopend met de industrialisatie en commercialisering van de openbare communicatie, gaat gepaard met een neergang van de volksmuziek.

## **2.3 Populaire muziek, muziek-industrie en massamedia**

In de moderne geïndustrialiseerde samenleving wordt de 'muziek van alledag' door de muziek-industrie geproduceerd en door elektronische massamedia verspreid. Populaire muziek is een industrieel geproduceerde en mediaal verspreide cultuur-uiting. Ze komt tot stand in een interactie tussen muzikanten, muziek-industrie, massamedia en muziek-kopers c.q. media-gebruikers. Massamedia als radio, televisie, pers en in niet onaanzienlijke mate ook film, fungeren als intermediair tussen de muziek-industrie en de muziekliefhebbers. Zij vormen de uitstaltkasten van de muziek-industrie, die muziek exploiteert door haar op CD, grammofoonplaat of cassette te koop aan te bieden. Massamedia 'tonen' de muziek, het produkt van de muziek-industrie, aan het publiek. Zij besteden aandacht aan muziek in het kader van hun eigen doelstelling, het bereiken van een (maximaal) publiek via de inhoud van hun programma's. Muziek wordt in de context van radio- en televisieprogramma's niet gedefinieerd als een commercieel produkt dat de muziek-industrie tracht te verkopen ten einde haar winst-streven te realiseren, maar als media-inhoud met een bepaalde emotionele, communicatieve dan wel esthetische waarde.<sup>2</sup> De massamedia stellen daarmee de gebruikswaarde van de muziek op de voorgrond, terwijl het ruilwaarde-karakter van populaire muziek naar de achtergrond verdwijnt. De media...

...as a byproduct of their attempts to further their own economic purposes, emphasize the musical, cultural, aspect of a record whilst tending to play down the economic aspect, something which does not directly concern them. (Stratton, 1983, p. 295)

Zo blijkt populaire muziek tegelijkertijd een populaire cultuur-uiting en economisch goed te zijn.

De opkomst van de (moderne) muziek-industrie en de elektronische massamedia hebben een internationale structuur geschapen waarin verschillende populaire muziek-genres en -sterren zich ontwikkelen en gemeengoed zijn geworden in *alle* landen van het westelijk halfrond.

Het bereik van de elektronische massamedia overstijgt de context van de traditionele lokale gemeenschap vele malen. Massamedia spelen bij de vorming en totstandkoming van de muziek in de moderne samenleving een sleutelrol. Zij verbinden meer mensen uit verschillende windstreken met elkaar middels massamediale boodschappen, dan ooit in de pre-industriële (en pre-massamediale) samenlevingen mogelijk is geweest. De massamedia creëren een publiek voor populaire muziek dat over de grenzen van de traditionele lokale structuren heen reikt. De internationale muziek-industrie richt zich met haar muzikale produkten op het door de media gecreëerde publiek en exploiteert haar als 'muziek-markt'. Deze ontwikkelingen hebben geleid tot een situatie waarin populaire muziek zich een belangrijke plaats heeft verworven in de mondiale, grotendeels commercieel gedreven massacommunicatie.

The most global aspect of our 'global village' is popular music from the northern hemisphere, eagerly listened to by young people throughout the world. (Media Development 1982, p. 1)

In dit opzicht heeft de 'public making ability' van massamedia zoals die door Gerbner wordt gesignaleerd, geleid tot een ontstaan van een publiek voor populaire muziek dat de grenzen van de traditionele lokale gemeenschappen overstijgt. Een gemeenschappelijk kenmerk van grote groepen jongeren afkomstig uit uiteenlopende landen als Nederland, Taiwan en Brazilië is dat ze regelmatig luisteren naar muziek van internationale popsterren als Michael Jackson, Bruce Springsteen en George Michael (zie o.m.: Robinson, 1985, 1986).

Muziek die door de media over de grenzen van lokale gemeenschappen heen wordt verspreid, heeft weliswaar haar oorsprong in één specifieke lokale setting, maar heeft met het merendeel van de contexten waarin ze gehoord wordt, vanuit haar oorsprong, geen specifieke binding. In de loop van deze eeuw zijn er op het toneel van de internationale muziek genres ontstaan die slechts vanuit hun oorsprong terug te voeren zijn tot één specifieke context. Ze zijn echter in een groot aantal landen gemeengoed geworden en zijn dáár deel gaan uitmaken van het nationale populaire muziek-landschap<sup>3</sup>.

Vervolgens zijn verschillende lokale muzikanten en lokale muziek-genres als het ware een 'dialoog' aangegaan met de populaire genres die 'van verre kwamen'. Op die manier ontstonden lokale varianten van internationaal gangbare stijlen die zich vervolgens in sommige gevallen op hun beurt nationaal of internationaal zijn gaan manifesteren.<sup>4</sup>

Het belang van de internationale genres in de nationale populaire muziek aan de ene en de lokale muziek aan de andere kant verschilt van land tot land. Het aandeel van de lokale muziek-genres is mede afhankelijk van het economisch

potentieel van deze muziek op de lokale markt. In landen die slechts een kleine markt voor de lokale populaire muziek kennen, zal het belang van de lokale varianten doorgaans kleiner zijn dan in landen waar er een grote markt voor bestaat (Rutten, 1986, 1991; Rutten & Oud, 1991). Malm en Wallis (1984) signaleren het ontstaan en de ontwikkeling van een soort muziek die zo algemeen is dat ze in principe in elke samenleving via de massamedia geïntroduceerd kan worden, maar tegelijkertijd daardoor voor geen enkele maatschappij *echt* waardevol is. Zij noemen deze muziek de 'trans-culturele sound'. Deze sound 'voedt zich' met (elementen uit) meer specifieke muziek uit bepaalde landen en regio's, vlakt ze uit en exploiteert ze wereldwijd. Deze trans-nationale sound krijgt in een groot aantal landen ruime aandacht in de programma's van radio en televisie, mede als gevolg van de strategieën van de muziek-industriële multi-nationals. Op die manier wordt de lokale muziek in de ogen van Malm en Wallis gemarginaliseerd.<sup>5</sup>

## 2.4 Populaire muziek gedefinieerd.

Op basis van de bovenstaande beschouwingen over het specifieke karakter van populaire muziek en de manier waarop deze zich onderscheidt van volksmuziek en klassieke muziek c.q. 'kunstmuziek' wordt populaire muziek in het kader van deze studie als volgt gedefinieerd:

Onder populaire muziek wordt verstaan de verzameling van de muzieksoorten en -genres die een centrale plaats inneemt in een geïndustrialiseerde samenleving, geproduceerd onder auspiciën van de muziek-industrie en verspreid via massamedia.

De populaire muziek die in een specifieke samenleving aangetroffen wordt is in principe opgebouwd uit een onbepaald aantal muzikaal verschillende genres die in hun specifieke verschijningsvorm het resultaat zijn van een specifiek acculturatie- dan wel deculturatie-proces (zie: Bouwman & Heinsman, 1984) dat voornamelijk door de massamedia in gang is gezet en in gang wordt gehouden. Hier wordt de volgende definitie van genre gehanteerd (zie onder meer ook: Fabbri, 1982a, 1982b).

Een genre is een categorie muziek die zich wat betreft muzikale kenmerken onderscheidt van andere categorieën muziek en voor (een groep) mensen als zodanig herken- en benoembaar is.

Er zijn verder nog een aantal aanduidingen van muziek in omloop die minder algemeen van aard zijn dan het begrip 'populaire muziek' doch algemener zijn dan een specifieke genre-aanduiding. Zij bestrijken een groot deel van het 'populaire muziek universum' en vormen een verzamel-term voor een aantal verwante genres. Concreet wordt hier bedoeld op de begrippen '*popmuziek*' en '*rockmuziek*'. Deze begrippen maken net als het begrip 'populaire muziek' en de verschillende genre-aanduidingen deel uit van de taal die in het alledaagse leven wordt aangewend om verschillende soorten muziek aan te duiden.

Wanneer het begrip popmuziek in Nederland anno 1989 gebruikt wordt doet het voornamelijk dienst als overkoepelend begrip van een groot aantal moderne populaire muziek-genres.

De term popmuziek is geïntroduceerd om die muziek te benoemen die zich ontwikkelde vanuit een fusie-proces van een aantal populaire genres in de Verenigde Staten. Van Westen spreekt van 'na 1950' toen een aantal etnische muziek-genres - blues, folk, country en gospel - met de jazz 'samenkwamen' en de bouwstenen vormden voor een nieuwe muziek: popmuziek (Van Westen, 1982 p. 10). Aanvankelijk sprak men van rock and roll. Na muzikale impulsen uit Groot Brittannië kwam de term beatmuziek in zwang, die ging dienen als aanduiding voor een specifiek soort Britse muziek. Langzamerhand echter vestigde de term popmuziek zich als een overkoepelende term voor alle genres, die zich min of meer in het verlengde van de oorspronkelijke rock and roll ontwikkelden. Men zou kunnen spreken van popmuziek als een stroming binnen de populaire muziek van de westerse wereld. Van Westen wijst op het dynamische karakter van 'de' popmuziek, hij spreekt van een bouw-proces dat nog steeds doorgaat: "De bouwstenen van de pop blijken onuitputtelijke bronnen te zijn waaruit de pop zich nog steeds vernieuwt" (Van Westen, 1982, p. 10).

De popmuziek heeft zich behalve vernieuwd ook vertakt in verschillende genres die vaak ook hun eigen (jeugdige) publiek hebben. Popmuziek is daardoor geworden tot een overkoepelend begrip voor allerlei genres die zich in het voornoemde proces van vernieuwing en vertakking hebben aangediend. Als zodanig functioneert het volop in het dagelijks spraakgebruik naast de specifieke benamingen die gangbaar zijn voor specifieke genres. Het verwijst echter nog nauwelijks naar een soort muziek dat in strikt muzikale zin beschreven kan worden, iets wat met de meeste specifieke genres die onder de pop worden ondergebracht wel het geval is. Illustratief is dat Van Bork en Jacobs hun boek 'Popmuziek, het geluid van jongeren' noemen en slechts van een veertiental genres die zij onder de paraplu popmuziek laten vallen, de muzikale kenmerken omschrijven, en niet trachten te komen tot een muzikale typering van het paraplu-begrip popmuziek (Van Bork en Jacobs, 1986, pp. 132-138).

Het verschil tussen de begrippen popmuziek en populaire muziek is dat het eerste verwijst naar de reële historische oorsprong van een aantal inmiddels apart onderscheiden, doch nog immer verwante muzikale genres, terwijl het tweede een categorie muziek afbakt op basis van de plaats die muziek thans inneemt en de rol die ze vervult in de moderne samenleving.

De term 'rockmuziek' op haar beurt wordt in Nederland veelal gebruikt om een cesuur aan te brengen in de muziek die aangeduid wordt met popmuziek. Zo wordt in de flap-tekst van de Nederlandse vertaling van 'Sound Effects' van Simon Frith, dat in het Nederlands de titel 'Rock, de sociologie van een nieuwe muziek-cultuur' heeft meegekregen, het begrip 'rock' gedefinieerd als 'serieuze popmuziek' (Frith, 1984). In de Engelse taal daarentegen wordt de term rockmuziek gebruikt om het fenomeen aan te duiden dat in het Nederlands popmuziek wordt genoemd. Wanneer Engelstaligen het woord 'popmusic' in de mond nemen bedoelen ze datgene wat in het Nederlandse populaire muziek genoemd wordt.

De Engelstalige term rockmuziek is ontstaan op een tijdstip dat er een categorie artiesten opkwam die zich wenste te onderscheiden van de popmuzikanten die

zich vooral bezighielden met het maken van op een tiener-publiek gerichte hits. Zij maten zich als het ware een kunstenaars status aan, concentreerden zich op het maken van langspeelplaten en noemden hun muziek rockmuziek. (Zie onder meer: Chambers, 1985, pp. 84-112). De scheiding die werd aangebracht door rock van pop af te bakenen kwam in principe neer op een reproductie in de populaire muziek van de tegenstelling hoge cultuur/lage cultuur. Deze tegenstelling wordt doorgaans gehanteerd om produkten van de media- en cultuur-industrie, onder meer popmuziek, op grond van hun esthetische minderwaardigheid ter zijde te leggen (Vulliamy, 1977) ten faveure van 'hoge cultuur'. De benaming rock is vervolgens voorzien van talloze voorvoegsels om daarmee genres aan te duiden die onder het paraplu-begrip rock gevat worden (country-rock, pub-rock, acid-rock, punk-rock, soft-rock, FM-rock etc.).

## 2.5 Hitmuziek, de kern van de populaire muziek

Van het brede spectrum aan populaire muziek dat op geluidsdragers wordt uitgebracht krijgt slechts een klein deel regelmatig aandacht in de populaire muziek-programma's op radio en televisie. De selectie van de muziek die in de meest populaire programma's wordt uitgezonden geschiedt voornamelijk aan de hand van de vraag of de song een hit is, een hit is geweest of wellicht kansen heeft er een te worden. De hitparade is een lijst van aanduidingen van stukken muziek, die op een geluidsdrager zijn uitgebracht, gerangschikt naar populariteit in een bepaalde periode, meestal één week. Uitgangspunt voor de samenstelling van die programma's die gedurende de uren dat de meeste mensen naar de radio luisteren (van 8 uur 's morgens tot 7 uur 's avonds) worden uitgezonden is de single-hitparade.<sup>6</sup> De single-hitparade bevat songs die op een (CD- of vinyl) single zijn uitgebracht, afkomstig uit verschillende genres, die op dat moment, het meest populair zijn. Populariteit wordt wat de Nederlandse hitparades, de Nederlandse Top 40 en de Nationale Top 100 betreft, gemeten aan de hand van de verkopen van de verschillende singles. De radio-programma's waarin de songs uit de hitparade in omgekeerde rang-volgorde worden gedraaid behoren tot de meest beluisterde. Daarnaast zijn er programma's die zich wat betreft hun muziek-keuze vooral laten leiden door de hitparade. De daarin gedraaide muziek bestaat uit een mix van de 'hits van het moment', nieuwe songs die nog geen hit zijn en voormalige hits ('gouwe ouwe'). Niet het behoren tot een of andere muziek-stijl maar het bereikte of het eventueel verwachte succes van een song bij het publiek (alias muziek-kopers) is het leidend principe bij de samenstelling van populaire muziek-programma's (zie ook: Rutten & Oud, 1991, pp. 187-189). Zodoende ontstaat er een soort radio-muziek die in grote lijnen terug te voeren is op de hit-sound. De populariteit van een dergelijke programma-formule onder radio-luisteraars wordt aangetoond door de luistercijfers van het Nederlands popstation Radio 3. Op de tijdstippen dat de verschillende hitparades worden uitgezonden (Top 100 van de TROS, Top 40 van de Veronica Omroep Organisatie) is de luisterdichtheid hoog. Omroepen die de hit-formule als leidraad voor hun programmering vrij strak hanteren, halen doorgaans hogere luistercijfers dan omroepen die dat niet of in mindere mate doen. De populariteit van hit-radio, waarin songs afkomstig uit verschillende genres door elkaar heen gedraaid worden, laat zien dat hitmuziek in



principe een apart te onderkennen categorie binnen de populaire muziek vormt. De voortdurende presentatie van populaire muziek als een opeenvolging van songs die met elkaar wedijveren voor de tijdelijke gunst van de luisteraars en platen-kopers en als gevolg daarvan een plaats op de hit-ladder bereiken, leidt tot het ontstaan van een benoembare en identificeerbare en door velen geliefde categorie van populaire muziek. Dat wordt behalve door de populariteit van hit-radio, eveneens aangetoond door het relatieve commerciële succes van de zogenaamde 'verzamel-albums', LP's of CD's waarop recente hits zijn opgenomen. Het gaat ook hier doorgaans om een verzameling stilistisch van elkaar verschillende songs die recentelijk in de hitparade hebben gestaan. Ter promotie van de genoemde verzamel-albums, veelal via televisiespots, worden dan meestal slogans als 'the sound of today' en 'de hits van nu' gehanteerd.

Wanneer populaire muziek wordt opgevat als de muziek die centraal staat in de samenleving, dan kan de muziek die op de hitparade staat opgevat worden als de kern van de populaire muziek op een bepaald moment (Zie ook: Denisoff, 1975, p. 2). De hitmuziek is de muziek die op één bepaald moment het meest dominant aanwezig is, met andere woorden de muziek waaraan men zich nauwelijks kan onttrekken. De actuele hitmuziek is de 'mainstream' van de populaire muziek op een bepaald moment. Frith probeert vrijwel tevergeefs een hypothetische situatie te schetsen waarin het mogelijk zou zijn de hitmuziek te omzeilen:

Even if you only buy albums and carefully avoid Radio One, you've still got to negotiate pubs and shops and football matches. And never go public dancing. And only *select* parties. I don't think it's possible. There is no way to avoid the current Top Twenty except in a nunnery. ... Hit singles, whatever the sales and the profit figures, are still the essence of pop culture. (Frith, 1975, p. 37)

Hitmuziek kan als volgt gedefinieerd worden:

De hitmuziek van een bepaald moment wordt gevormd door een verzameling op single uitgebrachte songs die op een bepaald moment het meest verkocht worden en de meeste aandacht van de massamedia krijgen.

De onderverdeling van populaire muziek in hitmuziek en niet-hitmuziek is van een andere orde dan een onderverdeling in verschillende muzikale genres. Zij staat als het ware haaks op een genre-indeling. Bij hitmuziek gaat het vrijwel altijd om een verzameling songs die uit verschillende genres afkomstig zijn. Populaire muziek bestaat dus uit enerzijds stilistisch van elkaar verschillende muziek-genres die ieder op zich een min of meer coherent muzikaal systeem vormen en anderzijds of eigenlijk dwars daar door heen een ander te onderscheiden subsysteem, de hitmuziek. De hitmuziek wordt gevoed door de verschillende genres en bestaat uit een verzameling songs die op een bepaald moment tot de meest gekochte en het meest op de radio en televisie uitgezonden songs behoren. Tegelijkertijd sluit de hitmuziek het meest zichtbare en het in het oog springend deel van ieder muzikaal genre in zich (zie Fig. 2.2).

Figuur 2.2.: Populaire muziek samengesteld uit hitparade-muziek en genres.

H I T	P A R	A D E	M U Z	I E K
G	G	G	G	G
E	E	E	E	E
N	N	N	N	N
R	R	R	R	R
E	E	E	E	E
a	b	c	d	e

## 2.6 Operationele definitie

In de vraagstelling die aan deze studie ten grondslag ligt wordt slechts gesproken over populaire muziek. De centrale interesse ligt primair bij de muziek die in de laatste decennia een centrale plaats ingenomen heeft in de Nederlandse samenleving.

Op basis van de in dit hoofdstuk geformuleerde definitie van populaire muziek en de respectievelijke onderverdelingen die daarin werden aangebracht, is ervoor gekozen om de hitparade te gebruiken als uitgangspunt voor de selectie van songs die in het empirisch onderzoek nader zullen worden geanalyseerd.

De hitparade geeft een duidelijke indicatie van de songs die op een bepaald moment het meest verkocht worden en het meest op de radio en televisie ten gehore worden gebracht. De hitparade laat de ontwikkeling van de 'harde kern' van de populaire muziek, van de 'mainstream-muziek' zien.

Als operationele definitie van populaire muziek wordt, in het kader van dit onderzoek, de eerder geformuleerde definitie van hitmuziek gehanteerd: "... een verzameling op single uitgebrachte songs die op een bepaald moment het meest verkocht worden en de meeste aandacht van de massamedia krijgen". De hitmuziek is de muziek waarmee men in de Nederlandse samenleving doorgaans het meest, vaak ongewild, in aanraking komt. Wanneer er sprake is van een symbolisch milieu waarin populaire muziek een belangrijke plaats inneemt, dan speelt de muziek op de hitparade daarin een sleutelrol. Het is immers de hitmuziek die aan het symbolisch milieu waarin jongeren verkeren in belangrijke mate vorm en inhoud geeft. De onderzoeks-aandacht zal zich dan ook op de songs uit de hitparade richten.

Voordat de opzet van het in het kader van deze studie verrichte onderzoek uiteen gezet zal worden wordt in het volgende hoofdstuk het belang van populaire muziek in het algemeen en de hitmuziek in het bijzonder voor het symbolisch milieu van Nederlandse jongeren vastgesteld.

1. Al dient hier opgemerkt te worden dat veel muziek die klassiek wordt genoemd wel degelijk trekken van populaire muziek vertoont. Regelmatig hebben klassieke stukken de hitparade bereikt. Zo bereikte de veertigste symfonie van Mozart in een uitvoering van het orkest van Waldo de Los Rios in maart 1971 de hoogste positie in de Veronica top 40. In de zomer van 1989 stond Ravel's Bolero in de hitparade genoteerd. Een jaar later had de Italiaanse tenor Luciano Pavarotti een top tien hit met het lied 'Caruso'. In 1991 haalde een deel van de Vier Jaargetijden van Vivaldi in een uitvoering van Nigel Kennedy de hitparade.
2. Waaruit die 'toegevoegde waarde' bestaat zou in een studie van het gebruik en de situering van muziek in film, radio en televisie-programma's en in de muziek-pers bestudeerd moeten worden.
3. De verspreiding van de belangrijkste populaire genres, met name de jazz en de rock, hebben zich volgens dit patroon voltrokken. Ze vonden hun oorsprong in een subculturele, volkscultuur-achtige context, om zich vervolgens, geruggesteund door de internationale muziek-industrie en massamedia, mondiaal te manifesteren.
4. Voorbeelden hiervan zijn de nationale rock-culturen die in de meeste westerse landen tot stand zijn gekomen. Ook een genre als disco-muziek is uitgebreid opgepakt en verwerkt tot een typische 'Euro-pop-sound' (Frith, 1989).
5. De meeste liedjes die jaarlijks tijdens het Eurovisiesongfestival worden gepresenteerd zijn in de ogen van Wallis prototypen van de trans-culturele sound. Zij beogen te voldoen aan een soort internationale pop-standaard die zo algemeen is dat ze bij het publiek uit alle verschillende landen in de smaak zal vallen. De nadruk ligt dan ook niet op de presentatie van het cultuur-eigene, maar op het conformeren aan de genoemde standaard. De muziek van de groep Abba belichaamt volgens Wallis die standaard. Hun songs zijn niet te herleiden tot welke oorsprong dan ook (Zie ook: Frith, 1989).
6. Wanneer over *de* hitparade wordt gesproken wordt de single-hitparade bedoeld.



### JONGEREN EN POPULAIRE MUZIEK.

Musik ist ... für die Jugend zu einer Erziehungsinstanz geworden, zu einer Einrichtung die mit den Einflüssen von Schule und Elternhaus durchaus konkurrieren kann (Spindler, 1978, p.4).

[There is] ... considerable support for the postulate that in years surrounding adolescence music assumes the dominant position among the communications media, in terms both of time devoted to listening and of the meanings attached to it (Roe, 1984, p.1).

In de probleemstelling die aan deze studie ten grondslag ligt wordt uitgegaan van een specifieke relatie tussen jongeren en populaire muziek. Populaire muziek heeft een belangrijke plaats in het symbolische milieu waarin jongeren verkeren. Het belang van het boodschapsysteem dat door populaire muziek verspreid wordt in de ontwikkeling van referentiekaders van waaruit jongeren betekenis geven aan de hen omringende wereld, wordt geproblematiseerd.

In dit hoofdstuk wordt getracht, voornamelijk aan de hand van onderzoek van derden, vast te stellen wat het belang is van populaire muziek voor jongeren in het algemeen en Nederlandse jongeren in het bijzonder. Dat zal geschieden vanuit een drietal invalshoeken.

De opkomst van de rock 'n' roll in de Verenigde Staten aan het eind van de jaren vijftig en de oversteek van die muziek naar Groot Brittannië en het Europese vasteland betekende een revolutie in de populaire muziek in de westerse wereld. Vanaf die tijd wordt de toon van de populaire muziek in dat deel van de wereld voornamelijk gezet door jonge mensen (zie ook: Denisoff, 1985). Muziek gemaakt door jonge muzikanten vindt een gewillig oor bij jonge consumenten. Er is sprake van een intensieve en tegelijkertijd bijna exclusieve relatie tussen jongeren en populaire muziek. Deze culturele omslag wordt in het eerste deel van dit hoofdstuk getraceerd en gereconstrueerd.

Vervolgens wordt de aandacht gericht op het belang van populaire muziek voor jongeren in Nederland. Daartoe zullen de resultaten van een aantal survey-onderzoeken worden besproken. In die onderzoeken is het subjectieve belang dat jongeren aan populaire muziek toekennen, hun voorkeuren voor verschillende genres en de massamediale consumptie van populaire muziek onderzocht. Op basis van de resultaten van deze onderzoeken kan het belang van populaire muziek in het mediagebruik voor Nederlandse jongeren worden vastgesteld. In dat kader wordt eveneens een aantal resultaten van een secundaire analyse van de data van een in 1979 door het Centraal Bureau voor de Statistiek uitgevoerd levenssituatie-onderzoek onder jongeren, gepresenteerd (CBS, 1983).

Tenslotte volgt een bespreking van een aantal onderzoeken verricht in het buitenland, waarin vooral de homologische relatie tussen populaire muziek en

jongeren wordt onderzocht. Er is sprake van een homologische relatie tussen een sociale groep en een cultuuruiting wanneer...

... an artefact or object has the ability to reflect, resonate and sum up crucial values, states and attitudes for the social group involved.  
(Willis, 1974, p. 11)

In de te behandelen studies wordt met name ingegaan op de vraag of en zo ja hoe populaire muziek waarden en normen onder jongeren cultiveert en hoe de rol die populaire muziek speelt in het leven van jongeren zich verhoudt tot de rol van andere instituties als gezin, school, werk en peer-group. Daarmee verschaffen zij een begin van een antwoord op de vraag of, en zo ja, hoe populaire muziek de meer traditionele socialisatie-instanties serieuze concurrentie aandoet; er wordt nagegaan of en in hoeverre populaire muziek voor jongeren functioneert als 'storyteller'.

### 3.1 Populaire muziek wordt jeugdmuziek

De opkomst van de rock 'n' roll in de Verenigde Staten en de oversteek ervan naar Europa vormt het belangrijkste breekpunt in de na-oorlogse ontwikkeling van de populaire muziek in de westerse wereld. Rock 'n' roll was het resultaat van een integratie van elementen uit een aantal Amerikaanse lokale muziekstromingen. Deze muziek kon van internationaal belang worden doordat kleine, maar later ook grote platenmaatschappijen en ook grote aantallen radiostations de muziek oppikten en nationaal en internationaal gingen verspreiden (Gillett, 1983). De na-oorlogse jongeren in de Verenigde Staten en West-Europa kregen daarmee een muzieksoort aangereikt die bleek te harmoniëren met hun eigen levensgevoel en -ritme. Rock 'n' roll en de levensstijl die daar bijhoorde bleek jongeren aan te spreken. Bovendien beschikten jongeren in de jaren vijftig over voldoende koopkracht om zich de grammofoonplaten en andere attributen die deel uitmaakten van de nieuwe cultuur aan te schaffen. Rock 'n' roll en de genres die zich daaruit hebben ontwikkeld, in ons land doorgaans aangeduid als 'popmuziek', gingen dan ook deel uitmaken van een specifieke leefwereld en levensstijl van jongeren (zie: Eisen, 1969, 1970; Gillett, 1983; Rogers, 1982; Frith, 1984; Chambers, 1985; Ward, Stokes & Tucker, 1986; Wicke, 1987). Rock 'n' roll kan beschouwd worden als het resultaat van ontwikkelingen in de verschillende lokale Amerikaanse muziekstijlen, maar is tevens een produkt van de internationale muziek- en media-industrie en een betekenisvolle cultuuruiting voor jongeren in de gehele westerse wereld.

Van den Dunk verschaft ons in zijn beschouwing 'Tussen welvaart en onrust, Nederland van 1955 tot 1973' enige noties van het politieke en culturele klimaat in ons land in de jaren vijftig, aan de vooravond van de komst van de rock 'n' roll naar de lage landen (Van den Dunk, 1986).

In het begin van de jaren vijftig is er sprake van een fase van economische hoogconjunctuur met veel vraag naar arbeidskrachten en een bloeiend investeringsklimaat. Een van de belangrijkste problemen waarmee de regeringen in deze

periode te kampen hebben is de woningnood. Politiek en cultureel is er sprake van een gedeeltelijke terugkeer naar de vooroorlogse verhoudingen. De oude verzuilde structuur blijkt sterker dan de tijdens de oorlog ontwikkelde doorbraakgedachte. De traditionele waarden die domineren in de oude verzuilde structuur blijken echter niet bestand tegen de invloeden die met name van buiten op de Nederlandse samenleving afkomen. De corrosie van de traditionele waarden was volgens Van den Dunk niet tegen te houden

...omdat zij het onvermijdelijke gevolg was van de even onvermijdelijke internationalisering, waarbij ook mode en cultuur uit de Anglo-Amerikaanse wereld het land overspoelden, die maar zeer ten dele konden worden aangepast aan de standaarden en tradities van de verschillende volksgroepen. (Van den Dunk, 1986, p.19)

De positie van jongeren in de na-oorlogse Nederlandse samenleving verschilde op een aantal punten van die van vooroorlogse jongeren. Allereerst zaten zij langere tijd op school, waardoor de definitieve stap naar volwassenheid langer werd uitgesteld. Dit had tot gevolg dat zij langer onder leeftijdsgenoten vertoefden, waardoor de sociaalculturele verschillen tussen jongeren onderling kleiner werden. Daarnaast waren er in absolute zin méér jongeren; het geboortecijfer dat in 1937 het absolute dieptepunt bereikte kende een hoogtepunt in 1947. Ook bleken de jongeren mee te profiteren van het stijgende welvaartspeil. Ze kregen meer geld tot hun beschikking dan voorheen. De Rooy beschouwt de stijgende verkoop van brommers in de loop van de jaren vijftig als een geldige indicator voor de toename van koopkracht onder jongeren. De brommer was een gewild statussymbool van de Nederlandse jongens. In 1949 werden slechts 4000 brommers verkocht, in 1950 55.000 en in 1960 zelfs 110.000 (De Rooy, 1986, p. 125). Doordat jongeren meer geld tot hun beschikking kregen konden ze hun actieradius vergroten. Dat stelde hen onder andere in staat hun vrije tijd verregaand naar eigen believen in te richten (De Rooy, 1986).

In deze specifieke omstandigheden kon de nieuwe Amerikaanse muziek gemakkelijk wortel schieten. De verzuilde jeugdorganisaties, die zich voor de oorlog in de belangstelling van veel jonge Nederlanders konden verheugen, bleken voor veel jongeren die opgroeiden in de jaren vijftig hun aantrekkingskracht verloren te hebben. De moderne Anglo-Amerikaanse populaire cultuur en de daarmee verbonden levensstijlen en rituelen bleken meer aantrekkingskracht uit te oefenen. Deze lag meer dan ooit binnen het bereik van de Nederlandse jongeren. Men kon de films met rebellen als James Dean en Marlon Brando en met rock 'n' roll sterren als Bill Haley en Elvis Presley in de bioscopen gaan zien. De muziek was beschikbaar op de plaat, en behoudens een enkel uurtje 'tiernmuziek' vanuit Hilversum, slechts te beluisteren via Radio Luxemburg en de American Forces Network (Frith, 1989).

### 3.1.1 Jongeren en muziek in het pre-rock 'n' roll tijdperk: jazz en crooners

Van een innige relatie tussen populaire muziek en jongeren was ook al sprake in het pre-rock 'n' roll tijdperk. Met de komst van de rock 'n' roll maakte die verhouding echter een verandering door: ze werd intenser en intiemer, maar vooral exclusiever.

Een van de belangrijkste vormen van populaire muziek in de periode die vooraf ging aan de komst van de rock 'n' roll in de jaren vijftig was de jazz. Zij was in het midden van de jaren dertig in de Verenigde Staten, en korte tijd daarna ook in Europa naar het centrum van de populaire muziek opgerukt. De populaire jazz van de jaren dertig, die ook wel 'swing' genoemd wordt, kan beschouwd worden als een van oorsprong zwarte muzieksoort die door blanke musici geschikt gemaakt is voor 'blanke oren'. De swing, onder meer vertolkt door het orkest van Benny Goodman, was in het midden van de jaren dertig uitermate succesvol en populair. Goodman's swing was een afgeleide van de sound die door de zwarte big band van Fletcher Henderson eerder was ontwikkeld.<sup>1</sup> De rechtstreekse 'coast to coast' uitzending in de Verenigde Staten van een reeks concerten van Goodman's band in 1934 betekende de definitieve doorbraak naar het grote publiek. In de jaren die daarop volgden toerde Goodman en zijn orkest met veel succes door de Verenigde Staten. Zijn 'swing' sloeg vooral aan bij jonge blanke scholieren en studenten die er op uit waren om zich te amuseren en voldoende geld te besteden hadden. Zij stonden in de rij voor de zalen waar Goodman speelde, volgden hem op toernee, verzamelden foto's van de band en dansten tijdens de optredens in het gangpad van de met voornamelijk zitplaatsen gevulde theaters. Vulliamy:

Jazzmusicians came to be idolised for the first time by a huge, young, white audience. (Vulliamy, 1982, p. 66)

Volgens Vulliamy zijn de reacties van de blanke jongeren in de VS op Goodman's muziek en optredens vergelijkbaar met de Beatlemania die ontstond in de eerste helft van de jaren zestig in de Verenigde Staten en West-Europa.

Uit de swing kwam de 'big band' muziek voort. Een van de meest populaire big bands was het Glenn Miller Orchestra. De 'big band' muziek had, net als de swing, haar belangrijkste wortels in de zwarte jazz. De 'big band' muziek vormde het akoestische decor waartegen de West-Europeanen na de Tweede Wereldoorlog de bevrijding vierden.

Uit de big band muziek kwam aan het eind van de jaren veertig en het begin van de jaren vijftig de zogenaamde 'crooners' voort. De rol van de vocalisten en vocalistes die met de big bands optraden was gaandeweg toegenomen en trok meer publieke aandacht. Dit was te danken aan de introductie van de microfoon waardoor hun stem elektrisch versterkt kon worden weergegeven. Dat stelde hen in staat de songs op een intieme manier te vertolken, ze als het ware te kreunen. Vandaar dat ze 'crooners' genoemd werden.

Daarmee lag een technische innovatie, de microfoon, ten grondslag aan een structurele verandering in de populaire muziek. De aandacht richtte zich van toen af aan meer dan ooit op de persoon van de zanger of zangeres. De aandacht voor het orkest nam af. De microfoon maakte een vocale vertolking mogelijk waarin de zanger of zangeres meer dan ooit blijk kon geven van persoonlijke geïnvolveerd-



heid in de 'story' die middels de tekst van het liedje werd vertolkt.<sup>2</sup> Vooral rond de mannelijke 'crooners' ontwikkelde zich een fancultus die vergelijkbaar is met de adoratie die vele sterren uit de latere popperiode ten deel zou vallen (zie ook: Frith, 1987). De bekendste 'crooners' waren Frank Sinatra, Bing Crosby en Dean Martin. Sinatra begon als vocalist bij de orkesten van Harry James en Tommy Dorsey. Bing Crosby was vocalist van het orkest van Paul Whiteman. Ook brachten de big bands een aantal vocalistes voort, onder wie Jo Stafford en the Andrew Sisters.

Niet alleen de big band, ook de persoon van de componist/tekstdichter verdween meer en meer naar de achtergrond. De song was niet langer het centrale item waaromheen de populaire muziek georganiseerd was. Met de opkomst van de grammofoonplaat en de popsterren 'avant la lettre', de 'crooners', ging de aandacht immers meer en meer uit naar een specifieke, via de plaat en de radio bekend geworden *vertolking* van een song door sterren als Frank Sinatra en Bing Crosby. Deze 'heroriëntatie' had tot gevolg dat het zwaartepunt in de muziekindustrie langzaam maar zeker ging verschuiven van de exploitatie van bladmuziek naar de exploitatie van muziek op grammofoonplaten die populair werden doordat ze via de radio te horen waren. Voor de latere rock 'n' roll was de bladmuziek als verspreidingsmedium vrijwel zonder betekenis. Rock 'n roll is vrijwel uitsluitend via auditieve media verspreid, de nadruk lag op de vertolkingen van songs die geschreven waren door componisten en tekstdichters die in vergelijking met hun vroegere collega's op de achtergrond bleven.<sup>3</sup>

Ook in Nederland zette jazz en 'big band' muziek voet aan wal. In 1926 deed het orkest van Paul Whiteman Schevingen aan voor een concert in het Kurhaus. Big band orkesten die zich oriënteerden op de Amerikaanse muziek kwamen later ook in Nederland van de grond, zoals bijvoorbeeld de Skymasters, de Ramblers en de Dutch Swing College Band. De nieuwe Amerikaanse muziek kon zich in een warme belangstelling van Nederlandse jongeren verheugen. Dat de omarming van deze muziek niet door iedereen met gejuich werd begroet, sterker nog een zekere paniekstemming leek te veroorzaken blijkt onder meer uit een beschouwing van J. Smits van Waesberghe over 'Het dansprobleem der rijpende jeugd' in het 'Katholiek Cultureel Tijdschrift' van 1 november 1945. Het feit dat bijvoorbeeld de jazz sterk voortborduurde op zwarte muziek, bleek voor menigeen reden om deze muziek als inferieur af te schilderen. Smits van Waesberghe moet "walgen van de moderne swingdansen" en pleit voor de volksdansen als ...

..tegenif voor de jazzrage, waarvan vele jeugdigen het slachtoffer zijn. ... De jazz is gebaseerd op een uitheemse lage muziekcultuur, evenals de moderne cafédans; het volk dat zijn jeugd op deze wijze opvoedt, kleedt zich in het gewaad van een schijncultuur en bewijst zijn degeneratie. (Smits van Waesberghe, 1945, p. 227)

Het bewijs dat de jazzmuziek veel jongeren in Nederland bleek aan te spreken werd geleverd door de meer dan uitbundige reacties op en tijdens de concerten van Lionel Hampton in ons land in 1956. Door de ongeregelde heden die plaatsvonden naar aanleiding van Hampton's concerten ontstond een regelrechte morele

paniek en als gevolg daarvan een wetenschappelijk polemieek gevoerd in de kolommen van de 'Sociologische Gids' (zie o.m. Krantz & Vercruysse, 1957). Het was echter niet alleen de jazz die zich in een warme belangstelling van Nederlandse jongeren kon verheugen. De populariteitspoll van het muziektijdschrift 'Tuney Tunes' in het jaar 1955 geeft een aardig beeld van de verschillende muzieksoorten die vóór de opkomst van de rock 'n' roll in Nederland van belang waren. Er is allereerst sprake van een aanzienlijke populariteit van allerlei soorten oorspronkelijk Amerikaanse muziek. Dat komt zowel tot uiting in het onderdeel 'buitenland', als in het onderdeel Nederland van de poll. De categorie buitenland wordt gedomineerd door Amerikanen (Frankie Laine, Jo Stafford, McGuire Sisters, George Shearing, Stan Kenton, Mitch Miller). Wat betreft de categorie Nederland is er voor een belangrijk deel sprake van Nederlandse versies van vooral Amerikaanse muzieksoorten (onder meer Marcel Thielemans, de Ramblers, de Skymasters, Pia Beck trio, Dutch Swing College Band). Het programma van Pete Felleman op de Nederlandse radio, waarin veel Amerikaanse jazz gedraaid werd, behoorde tot de favoriete Nederlandse radioprogramma's. Daarnaast is er sprake van min of meer originele Nederlandse tradities vertolkt door onder meer Eddy Christiani en Max van Praag. Verder is er nog een aantal andere genres die tot aan het eind van de jaren vijftig in Nederland een belangrijke plaats blijven innemen. Allereerst was er de Zuidamerikaanse muziek waarin het tango-orkest van Arie Maasland, wiens artiestennaam 'Malando' luidde, wereldfaam bereikte. Zijn populariteit reikte tot in Argentinië, het moederland van de tango. Daarnaast kon de Hawaiianmuziek zich in een grote populariteit verheugen. Bekende Nederlandse Hawaiianensembles waren de 'Kilima Hawaiians' en de 'Mena Muria Minstrels'. Centraal-Europese muziek- en danssoorten als de polka en de Weense wals kwamen (nog) veelvuldig aan bod, met name op de radio, terwijl ook zigeunermuziek regelmatig te horen viel. In de dansscholen leerden grote groepen Nederlanders de 'quick-step' op de tonen van het orkest van Victor Sylvester, wiens muziek onverbrekkelijk verbonden is gebleven met het 'ballroomdansen'.

### 3.1.2 'Rock around the Clock'

In het najaar van 1956 ging de Amerikaanse film 'Rock Around the Clock' in première in de Nederlandse bioscopen. Net als bij het concert van Lionel Hampton deden zich hier enige ongeregeldeheden voor (Zie: Krantz & Vercruysse, 1957). In Gouda trachtte de burgemeester de moeilijkheden te voorkomen door de film zonder geluid te draaien (De Rooy 1986, p. 129). In Enschede werd de vertoning verboden vanwege het luidruchtig gedrag van de rock 'n' roll fans op straat na afloop van de film. Men vond dit ongepast, mede met het oog op de ligging van de bioscoop tegenover een kerk.

De film was opgebouwd rond een van de eerste rock 'n' roll hits, het nummer 'Rock Around the Clock' van de Amerikaanse band Bill Haley and his Comets. Hun muziek was een mengeling van rhythm & blues, hillbilly en big band muziek, gespeeld in de hoogste versnelling. De song 'Rock Around the Clock' lokte in eerste instantie enthousiaste publieksreacties uit als onderdeel van de film 'Blackboard Jungle'. De filmstudio nam daarop het besluit om een hele film rond de song te bouwen en ze naar de song te vernoemen: 'Rock around the Clock'.

Het succes bleek navenant. Voor vele landen, tot Australië toe (Zion, 1989), liep de kennismaking met de rock 'n' roll via een van beide voornoemde films. De groep Bill Haley and his Comets en het nummer 'Rock around the Clock' bereikten in vrij korte tijd wereldfaam. De band werd echter al weer vrij snel overtroefd door andere artiesten, met name door Elvis Presley, the Everly Brothers en Pat Boone. De laatste maakte een gewoonte van het opnemen en op plaat zetten van zoete versies van rhythm and blues songs van zwarte artiesten (onder meer Little Richard). Aangezien de Amerikaanse radiostations Boone's gladgestreken versies van de songs wel accepteerden en de meer ruwe versies van de zwarte artiesten niet, was hij in staat grote populariteit op te bouwen, anders dan de zwarte rock 'n' roll artiesten. Pat Boone representeerde een soort artiesten dat de rock 'n' roll van haar scherpe en agressieve kanten ontnam en haar in 'acceptabele vorm' vertolkte. Paul Anka die onder meer in de Tunes poll van 1958 aangekomen kan worden, was een andere representant van die stroming. Hun performance en muziek verschilden in vele opzichten van die van de zwarte rhythm and blues artiesten en van de belangrijkste blanke rock 'n' roll ster van die tijd: Elvis Presley.<sup>4</sup>

Uit de populariteitspoll van het blad Tunes uit 1961 blijkt dat de rock 'n' roll verder terrein heeft gewonnen. Het buitenlandse deel van de poll wordt vrijwel geheel ingenomen door artiesten uit dit genre en door zogenaamde 'tienerssterren'. Elvis Presley, Conny Francis, de Everly Brothers en The Shadows voeren in hun categorie de lijst aan. 'Hello Mary Lou' van Ricky Nelson wordt gekozen tot topsong van het jaar. Uit de lijst van favoriete buitenlandse radioprogramma's blijkt verder de populariteit van de Engelstalige uitzendingen van Radio Luxemburg, waarin veel aandacht wordt besteed aan rock 'n' roll. In de afdeling Nederland doet de nieuwe 'jeugdmuziek' zich gelden in de vorm van the Blue Diamonds en Peter and his Rockets. 'Tijd voor Teenagers' van Herman Stok wordt uitgeroepen tot het meest populaire binnenlandse radioprogramma. Verder blijken een aantal genres niet langer in de populariteitspoll van het blad Tunes te zijn opgenomen. De categorieën amusementsorkest, groot dansorkest, jazzorkest, orkest Zuid-Amerikaanse stijl en ensemble 'hawaiian style' zijn in 1961 niet meer aan de lezers voorgelegd.

Een van de eerste Britse artiesten die na de opkomst van de rock 'n' roll golf in Nederland de sterstatus wist te bereiken was Cliff Richard. Meestal vergezeld van de Shadows scoorde hij in de eerste helft van de jaren zestig hit na hit. Cliff Richard's eerste successen waren slechts een voorbode van de leidende rol die Groot-Brittannië in de loop van de jaren zestig in de popmuziek op zich zou gaan nemen. In de loop van dat decennium blijkt het zwaartepunt van de ontwikkeling van de popmuziek zich meer en meer naar Groot-Brittannië te verplaatsen. De Beatles, belangrijkste exponenten van de beatmuziek, veroverden vanuit Liverpool de westerse wereld. Zij werden op de hielen gezeten door de Rolling Stones die zich van de rauwere 'zwarte' rhythm and blues bedienden. In het midden van de jaren zestig hebben de genres die uit de rock 'n' roll zijn voortgekomen en waarvoor benamingen als pop- en rockmuziek zijn geïntroduceerd, zich ontwikkeld tot de jeugdmuziek bij uitstek en de centrale posities in de populaire muziek betrokken.

### 3.1.3 Popmuziek en jeugd

De opkomst van de rock 'n' roll betekende zowel een verandering op muzikaal gebied als een verandering van de rol van populaire muziek in de samenleving. Dit nieuwe muziekgenre kwam in een kort tijdsbestek het centrum van de populaire muziek bezetten. De verhoudingen die als gevolg daarvan ontstonden vormden het grondpatroon voor de ontwikkeling van de populaire muziek in de Verenigde Staten en West-Europa voor de drie daarop volgende decennia. De publieksgroep die het sterkst haar stempel zou gaan drukken op de ontwikkeling van de populaire muziek, middels haar koopkracht, maar ook middels haar uitingsdrang, waren de jongeren; hun muziek heette rock 'n' roll, rock of pop.

Met deze reconstructie van de loop der gebeurtenissen is een verklaring voor de grote schaal waarop de nieuwe muziek afkomstig van het Amerikaanse continent aansloeg onder jongeren niet gegeven. Het maakt het ontstaan van een jeugdcultuur met daarin een belangrijke plaats voor muziek echter wel begrijpelijk.

De nieuwe muziek sprak vooral een jeugdig publiek aan. Ook Frith (1984) noemt als belangrijkste aspect van rock 'n' roll het feit dat ze zowel een jeugdig publiek aansprak als een zekere notie van jeugd en jong zijn uitdroeg. Hij wijst met name op de natuurlijke binding tussen de jonge sterren uit dit genre en hun eveneens jong publiek. Rock 'n' roll was een uiting van een generatie die verbonden werd door leeftijd en smaak, in een gebaar van zelfverheerlijking, in verzet tegen de vervelende tredmolen van de volwassenenwereld en in verzet tegen school, werk en gezin.

'Jeugd' moet in Frith's optiek beschouwd worden als een institutie, als een produkt van de veranderende relatie tussen gezin, school en arbeid. Onder invloed van de industrialisering is de arbeid voor het grootste deel van de bevolking verplaatst van het eigen huis naar fabriek of kantoor. Als gevolg van de voortschrijdende automatisering en technologisering is het productieproces ingewikkelder geworden en ontstaat er behoefte aan beter opgeleide arbeidskrachten en dus aan meer scholing. Het feit dat jonge mensen doordat ze in vergelijking met hun ouders langer onderwijs moeten volgen leidde tot het ontstaan van een rolmatorium, tot een uitstel van volwassenheid, tot het ontstaan van 'jeugd' als levensfase. In die fase dragen jongeren minder verantwoordelijkheden dan volwassenen maar zijn desalniettemin in staat om op die tijdstippen dat school of in mindere mate werk geen beslag op hen legt, in de vrije tijd, relatief onafhankelijk hun leven in te richten.

In het domein van de vrije tijd ontstond aldus een ruimte waarin de jeugd een eigen wereld kon inrichten, met muziek als belangrijk onderdeel (Frith, 1981, 1984; Rutten, 1987). Ook Wicke (1987) wijst op de nadruk die in de popmuziek steeds op jeugd en jong zijn heeft gelegen. Muziek was altijd al eng verbonden met het proces van volwassen worden. Met name de jazz had als dansmuziek een enorme aantrekkingskracht op jongeren. Bij de jazz ging het echter vooral om de prikkel van het 'reeds volwassen zijn', het zelfstandig kunnen deelnemen aan het amusement dat in feite slechts voor volwassenen bedoeld was en dat ook door volwassenen gecreëerd werd. Rock 'n' roll had daarentegen het imago een exclusief

voortbrengsel van de jeugd zelf te zijn. Wicke noemt het een produkt van het samengaan van een soort jeugdige vanzelfsprekendheid en van de produktie door een industrie van populaire muziek die met het oog op de koopkracht van jongeren op de markt wordt aangeboden. Rock 'n' roll was meer dan dansmuziek, het was vooral een medium dat jongeren zich eigen maakten en integreerden in hun vrije tijd. De rock 'n' roll creëerde in het alledaagse leven van jongeren, met hun huiselijke en schoolse verplichtingen, een nieuwe context die alle met deze muziek verbonden vrijetijdsactiviteiten in zich sloot (Wicke, 1987, p. 73). De vrije tijd die jongeren tot hun beschikking kregen kon niet langer alleen maar worden gezien als een moment van uitrusten en herstellen van de spanningen gedaan tijdens de arbeid. De vrije tijd was geworden tot een ruimte waarin jongeren een levensstijl ontwikkelden, al dan niet met behulp van de produkten die de cultuur-industrie hen aanreikte. In de ogen van Chambers zijn het niet de produkten van de cultuurindustrie die mensen tot een grijze massa reduceren (Chambers, 1985, p.16-17), maar is de structuur en organisatie van de arbeid daar eerder verantwoordelijk voor. Een van de attributen die de cultuurindustrie ter beschikking stelde was populaire muziek, zoals ook Wicke aangeeft. Rock 'n' roll was de eerste muziekvorm, die op massale schaal via het medium grammofoonplaat verspreid werd en waarvan de ontwikkeling verder eng verbonden is met andere media als de radio, de film en de televisie (Wicke, 1987, p. 21).

### 3.2 Populaire muziek in het leven van Nederlandse jongeren

In de volgende paragrafen wordt getracht het belang van populaire muziek in het leven van Nederlandse jongeren vast te stellen. Dit belang geeft een indicatie van de rol die het te onderzoeken boodschapsysteem dat door populaire muziek verspreid wordt voor deze groep, speelt. Daartoe worden de resultaten van een aantal onderzoeken besproken die antwoorden bevatten op een aantal vragen:

- Welk deel van de jongeren kent aan populaire muziek een belangrijke rol in hun leven toe?
- Welke zijn de meest favoriete genres onder jongeren?
- Zijn er grote groepen jongeren die zich wat betreft voorkeur voor en afkeer van bepaalde genres onderscheiden?
- Hoeveel tijd besteden jongeren aan het 'consumeren' van populaire muziek via massamedia?
- Welke zijn de belangrijkste openbare gelegenheden waar jongeren met populaire muziek in aanraking komen?

#### 3.2.1 Belang en genre-voorkeuren

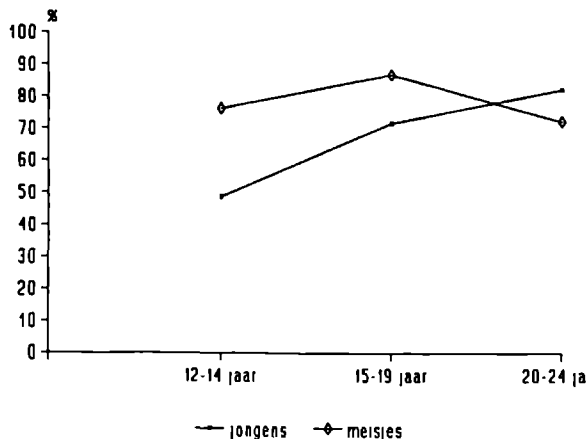
Welk belang kennen jongeren zelf aan muziek toe en welke genres zijn het meest geliefd onder jongeren? In het onderzoek Jeugd'87 van *Sikkema* (1988)<sup>5</sup> werd hen de volgende vraag voorgelegd: "Neemt muziek een belangrijke plaats in je leven in?". De vraag werd gesteld voor muziek in het algemeen. Uit datzelfde onderzoek blijkt echter dat klassieke muziek slechts een zeer bescheiden rol speelt in het

leven van jongeren,<sup>6</sup> waardoor de gegevens die in tabel 3.1 naar voren komen primair als indicatoren van het belang van populaire muziek voor jongeren opgevat kunnen worden.

Tabel 3.1.							
Belang van muziek voor jongeren naar leeftijd en geslacht							
		jongens			meisjes		
	totaal	12-14	15-19	20-24	12-14	15-19	20-24
sterk ja	35.7	15.1	33.4	43.9	35.0	44.9	32.0
ja	39.0	33.6	38.0	38.1	41.2	41.7	40.0
ja/nee	14.3	22.3	20.1	9.6	10.6	7.9	17.3
nee	9.2	19.7	7.8	8.4	9.6	5.0	9.8
st. nee	1.5	8.7	0.3	0	2.7	0.5	0.9
overig	0.3	0.6	0.4	0	0.9	0	0
totaal	100.0	100.0	100.0	100.0	100.0	100.0	100.0

(N=1021) (Sikkema, 1987, p. 90) (N=1021)

Nederlandse jongeren blijken muziek een belangrijke plaats in hun leven toe te kennen. Driekwart van alle jongeren in Nederland antwoordt op de voornoemde vraag met 'sterk ja' (35.7%) dan wel 'ja' (39%). Voor jongens in de leeftijd van 12 tot en met 14 is het belang het minst groot. 'Slechts' 48.7% beantwoordt de voornoemde vraag 'sterk ja' of 'ja'. Het belang is het grootst voor meisjes in de leeftijd van 15 tot en met 19 waarvan 86.6% in een van beide categorieën scoort.



**Figuur 3.1** Het aandeel van jongens en meisjes in verschillende leeftijdsgroepen voor wie muziek een belangrijke of zeer belangrijke plaats in het leven inneemt.

De variabelen leeftijd en geslacht zijn van invloed op het belang van popmuziek voor jongeren, zij interacteren met elkaar (vgl. figuur 3.1).

Wat de jongens betreft is er sprake van een relatief laag subjectief belang voor de jongste categorie. Het belang blijkt groter naarmate men ouder is en is in de oudste leeftijdscategorie het grootst.

Bij de meisjes valt een ander verloop van het subjectieve belang te constateren. Bij de jongste groep is het belang van popmuziek relatief groot. Voor de meisjes in de leeftijd van 15 tot en met 19 is het belang van popmuziek het grootst. Voor de oudste groep meisjes is muziek van minder belang dan voor hun iets jongere sexegenoten.

Vervolgens is het van belang na te gaan in hoeverre er onder jongeren groepen te onderscheiden die zich wat hun muziekvoorkeuren betreft wezenlijk onderscheiden van anderen doordat ze bijvoorbeeld een sterke voorkeur voor een specifiek genre hebben, terwijl ze de andere afwijzen.

Sikkema legde zijn respondenten in totaal 24 genres voor (zie Bijlage I) en vroeg voor elk van de genres of men ze "over het algemeen leuk vindt om te horen" (Sikkema, 1988, p. 68-69). Op basis van deze meting komen de volgende genres als meest favoriet naar voren. Bij elk van de genres staan vermeld het percentage dat voor het betreffende genre 'sterk ja' en 'ja' antwoordde op de vraag of men het betreffende genre over het algemeen leuk vond om te horen. Tevens staat de som van beide percentages vermeld. De genres staan gerangschikt naar populariteit.

Tabel 3.2.

De tien meest populaire muziekgenres onder jongeren (12 t/m 24)

genre	sterk ja	ja	som
1. middle of the road, hitparademuziek	15.9	47.8	63.7
2. disco	20.3	42.0	62.3
3. reggae, steel, ska, salsa, calypso	14.3	35.8	50.1
4. 'gouwe ouwe'	10.8	38.8	49.6
5. ballads, easy listen., romantische muz.	12.4	34.7	47.1
6. soul	10.9	31.1	42.0
7. rock 'n' roll, rockabilly	7.8	33.6	41.4
8. blues/rhythm and blues	6.6	30.3	36.9
9. rap	9.5	26.3	35.8
10. new wave	7.8	26.7	34.5

(N=1021) (Sikkema, 1988, p.68)

De genres 'middle of the roadmuziek/hitmuziek' en 'disco' blijken het meest populair.

Vervolgens werd gevraagd welke van de 24 voorgelegde genres de respondent als zijn of haar meest favoriete beschouwt. Uit die peiling kwamen opnieuw de genres 'disco' en 'middle of the road/hitparademuziek' als meest favoriet uit de bus. 'Disco' werd het vaakst genoemd (door 17.7%) en 'middle of the road, hitparademuziek' het op een na vaakst (door 14.0%). Relatief veel genoemd werden verder nog 'new wave' (8.6%), 'reggae, steel, ska, salsa, calypso' (6.7%) en

'ballads, easy listening, romantische muziek' (5.5%). Andere soorten werden door minder dan 5% van de jongeren genoemd.

'Disco' en 'middle of the road/hitparademuziek' blijken in 1987 de meest geliefde muzieksoorten onder jongeren. Deze genres zijn in brede kring populair. Veel jongeren zeggen er graag of zeer graag naar te luisteren.

Een relatief grote groep bestempelt deze genres als hun meest favoriete. Veel jongeren blijken erg graag 'reggae, steel, ska, salsa en calypso' te horen (14.3%), echter minder dan de helft van dit percentage (6.7%) geeft deze muzieksoort op als hun meest favoriete.

Voor 'new wave' doet zich de opmerkelijke situatie voor dat het percentage jongeren dat 'sterk ja' antwoordt op de vraag of men het over het algemeen leuk vindt om 'new wave' te horen (7.8%), kleiner is dan het percentage dat dit genre als het meest favoriete opgeeft (8.6%). Dit betekent dus dat diegenen die erg graag 'new wave' muziek horen dat genre ook als hun meest favoriete opgeven. De 'new wave' liefhebbers lijken daarmee meer een onderscheiden groep te vormen dan bijvoorbeeld de liefhebbers van 'reggae, steel, ska en calypso'.

De genres waartegen veel Nederlandse jongeren een gewone of sterke afkeer<sup>7</sup> koesteren zijn (tussen haakjes het percentage van de jongeren waarvoor dat geldt): 'punk, cowpunk, garagerock' (81.7%), hardrock (74.4%), Duitse schlagers (79.7%), Nederlandstalig levenslied (70.9%) en klassieke muziek (67.7%).

Op basis van de gegevens over de waardering voor verschillende genres door alle respondenten (vgl. tabel 3.2) is door Sikkema een factoranalyse uitgevoerd. Daaruit resulteerden een vijftal 'muziek-oriëntaties'. Allereerst onderscheidt hij een oriëntatie waaraan hij de nogal misleidende naam '*klassieke muziek*' toekent. Voor deze oriëntatie geldt dat een positieve waardering voor de genres klassieke muziek, jazz, blues/rhythm and blues en Franse chansons samengaan. Van alle jongeren staat 2% sterk positief ten opzichte van de muziek die door deze factor wordt geïndiceerd, terwijl 16% een positief-neutrale positie inneemt. Daarnaast onderscheidt hij '*zwarte dansmuziek*'. Voor deze oriëntatie geldt een gecombineerde positieve waardering van de genres disco, soul, funk, rap, en de categorie reggae-steel-ska-salsa-calypso. Ten opzichte van deze muziek staat 10% sterk positief en 43% positief-neutraal. De derde oriëntatie noemt hij '*mainstream muziek*'. Deze factor duidt op een voorkeur voor het Nederlandstalige levenslied, de categorie Nederlandstalige pop-luisterliedjes, Duitse schlagers, de categorie country & western/ folk en middle of the road/hitparademuziek. Van alle jongeren neemt 3% een sterk positieve houding aan ten opzichte van deze muziek terwijl 22% positief neutraal is. De vierde factor wordt '*rock*' genoemd en duidt op een voorkeur voor punk, hardrock en gewone rock. Ten opzichte van de rock-oriëntatie neemt 2% een sterk positieve houding in, terwijl 11% positief-neutraal is. De vijfde oriëntatie tenslotte noemt hij '*symfonische muziek*' en wordt gekenmerkt door het positief waarderen van symfonische pop en synthesesizermuziek. Ten opzichte van deze symfonische muziek neemt 4% een sterk positieve houding aan, terwijl 24% positief-neutraal is.

Het blijkt mogelijk om zekere tendensen in het voorkeurspatroon van Nederlandse jongeren voor verschillende populaire genres te onderkennen. De proportie



jongeren die sterk positief staat ten opzichte van de onderscheiden oriëntaties is echter steeds relatief klein, met een maximum van 10% voor 'zwarte dansmuziek'. Daaruit blijkt dat er weliswaar sprake is van gedifferentieerde muziekvoorkeuren, doch dat er geen omvangrijke, uitgesproken en verschillende smaakgroepen onderscheiden kunnen worden. Daarmee wordt het bestaan van bepaalde herkenbare groepen jongeren die zich kenmerken door de voorkeur voor één bepaald muziekgenre en waarvan de meeste andere jongeren een afkeer hebben niet uitgesloten. Wel is duidelijk dat, wanneer ze mochten bestaan, ze slechts een klein gedeelte van de Nederlandse jongeren omvatten. Aanwijzingen in Sikkema's onderzoek zijn er voor het bestaan van herkenbare groepen rondom 'hardrock' en 'punk, cowpunk, garagerock'. Een relatief klein deel van de Nederlandse jongeren noemt deze genres als hun meest favoriete (hardrock wordt genoemd door 2,8, punk door minder dan 1%) en een relatief groot deel heeft er een sterke of gewone afkeer van (punk, 81.7%, hardrock, 74.4%) (Sikkema, 1987, p. 123).

Op basis van Sikkema's onderzoek kan niet geconcludeerd worden dat er sprake is van grote groepen Nederlandse jongeren die zich wat hun muziekvoorkeur betreft duidelijk onderscheiden van de rest. Er is slechts sprake van lichte tendenties in die richting. Voorkeur voor populaire genres of voor populaire muziek in het algemeen is een gemeenschappelijk kenmerk van Nederlandse jongeren. De helft of meer van alle Nederlandse jongeren zegt van een van de vier meest populaire muzieksoorten te houden (vgl. tabel 3.2). De vijfde tot en met zevende populaire muzieksoort vindt een gewillig oor bij meer dan 40% van alle Nederlandse jongeren. Daar komt nog bij dat onder de meest populaire muzieksoorten een aantal voorkomt dat geen aanduiding is voor één specifiek genre maar in principe een dwarsdoorsnee door verschillende genres vormt. Concreet geldt dat voor 'middle of the road/hitparademuziek', 'gouwe ouwe' en 'ballads, easy listening, romantische muziek'. Wanneer jongeren zeggen van deze muzieksoorten te houden geven ze in principe aan dat hun voorkeur niet strikt genregebonden is en dat ze potentieel van songs houden die uit het hele spectrum van populaire genres afkomstig zijn.

*Van Bork en Jacobs* (1986) onderzochten de mate waarin jongeren houden van verschillende muzikale genres die zij onder de overkoepelende aanduiding 'popmuziek' vatten. Zij legden hun respondenten een veertiental verschillende genres voor en vroegen hen aan te geven of ze er al dan niet van hielden (zie Bijlage I). Ter verduidelijking van datgene wat zij tot elk van de genres wensten te rekenen gaven ze naast de genre-aanduiding voorbeelden van artiesten wiens muziek naar hun mening tot die genres behoorde. Een dergelijke toevoeging leidt echter tot een serieus geldigheidsprobleem. Het is immers mogelijk dat de respondenten hun oordeel aangaande het genre vrijwel uitsluitend baseren op de voorbeelden. Dit probleem is slechts dan afwezig wanneer de gegeven voorbeelden het bedoelde genre in al haar facetten dekken, wat als een onmogelijkheid moet worden beschouwd.<sup>8</sup>

De genres die in het onderzoek van Van Bork en Jacobs als meest populair naar voren komen staan vermeld in tabel 3.3. Bovendien wordt de positie van de betreffende genres in de rangvolgorde van de lijst van genres waartegen men de grootste afkeer koestert, vermeld.

Tabel 3.3.

Meest populaire muziekgenres onder Nederlandse jongeren (12 t/m 24) op schaal van 'sterke voorkeur' tot 'afkeer' met vermelding van rangvolgorde van afkeer

genre	sterke voorkeur	lichte voorkeur	afkeer	positie afkeer
1.Nederlandstalige popmuziek	53.6	36.8	9.8	(14)
2.symfonische rock	42.4	37.7	14.9	(12)
3.reggae	36.4	44.0	12.6	(13)
4.disco	35.8	43.0	19.2	(11)
5.rock & roll	30.8	41.7	26.5	( 7 )
6.middle of the road	23.8	39.7	34.1	( 6 )
7.funk	21.9	32.8	24.2	( 9 )
8.country & western	20.9	25.5	52.0	( 4 )
9.new wave	19.9	38.4	19.9	(10)
10.ska	19.2	49.0	25.8	( 8 )
11.blues	12.3	23.5	40.1	( 5 )
12.hardrock	11.9	24.2	60.9	( 3 )
13.Nederlandstalig levenslied	8.6	23.8	66.6	( 1 )
14.punk	5.6	14.9	63.3	( 2 )

(N=302) (Van Bork en Jacobs 1986, p. 83)

De populariteit van het genre 'Nederlandstalige popmuziek' past binnen het muzikaal tijdsbeeld van 1983. In die tijd bereikt de populariteit van de groep 'Doe Maar' haar top. Deze groep combineert Nederlandse teksten met reggae-muziek. Met de keuze van reggae-muziek onderscheidt deze band zich van andere groepen die kiezen voor het pop- en rockgenre, met name 'het Goede Doel' (in de enquête samen met 'Doe Maar' opgevoerd als voorbeelden van Nederlandstalige popmuziek) 'Toontje Lager' en 'de Frank Boeijen Groep'.

De populariteit van het genre 'symfonische rock' is verrassend. Onduidelijk is in hoeverre dit veroorzaakt wordt door de opname van de populaire groep 'Dire Straits' in het rijtje voorbeelden (zie noot 8). Het is zeer discutabel of de muziek van deze groep wel als 'symfonische rock' kan worden aangeduid. In het onderzoek van Van Bork en Jacobs, waarvoor het veldwerk in 1983 werd gedaan, geeft maar liefst 42.4% aan een sterke voorkeur te koesteren voor 'symfonische rock', terwijl 37.7% zegt er een lichte voorkeur voor te hebben. In 1986, in het onderzoek van Sikkema, zegt slechts 2.9% 'sterk ja' op de vraag of men van symfonische pop houdt, een vergelijkbare categorie. Voorts antwoordt 21.3% met 'gewoon ja', neemt 19.4% een tussenpositie in, zegt 22.7% 'nee' en 16.4% 'sterk nee'.

Reggae is het derde genre in de van favoriete muzieksoorten, dezelfde positie als in het onderzoek van Sikkema. Reggae eindigt in het onderzoek van Van Bork en Jacobs hoger dan 'middle of the road' en 'disco', naar alle waarschijnlijkheid als gevolg van de populariteit van 'Doe Maar'. De positie van de muzieksoort 'middle of the road' is aanmerkelijk lager in het onderzoek van Van Bork en Jacobs dan in de positie van 'middle of the road/hitparademuziek' in het onderzoek van Sikkema. De toevoeging 'hitparademuziek' in het laatstgenoemde onderzoek lijkt hier debet aan te zijn.

De genres waarvan veel jongeren een afkeer hebben zijn dezelfde als in het onderzoek van Sikkema. Relatief veel jongeren hebben in 1983 een afkeer van het Nederlandstalig levenslied, punk, hardrock en country & western. De genres

Duitse schlagers, klassiek, gospel, Franse chansons, jazz en rap zijn in de meting van Van Bork en Jacobs niet opgenomen.

Net als Sikkema verrichten Van Bork en Jacobs een factoranalyse. Zij vinden eveneens vijf factoren. De eerste factor duidt op voorkeur voor de genres middle of the road, country & western, rock & roll, Nederlandstalige levenliedjes en disco. Deze factor wordt '*volkspop*' genoemd. De tweede factor laat een samengaan van voorkeuren voor disco, funk en reggae zien. Deze factor noemen Van Bork en Jacobs de *ritmische muziek*. Factor nummer drie, de '*Doe Maar*' factor laat een samengaan van voorkeuren voor Nederlandstalige popmuziek en reggae zien. Factor nummer vier bestaande uit een positieve waardering van blues en symfonische rock, wordt door de onderzoekers '*ouderwetse popmuziek*' genoemd. De laatste factor bestaande uit een positieve waardering voor ska, punk en new wave en een afkeer van disco noemen zij '*alternatieve popmuziek*' (Van Bork en Jacobs, 1986, p. 84-88).

Op basis van de resultaten van het onderzoek van Van Bork en Jacobs kan evenmin gesteld worden dat er sprake is van grote groepen Nederlandse jongeren die zich onderscheiden van de rest door hun specifieke muziekvoorkeuren.<sup>9</sup>

### 3.2.2 Conclusie

De vooronderstelling dat populaire muziek een belangrijke plaats inneemt in het leven van veel jongeren in Nederland wordt door Sikkema (1987, 1988) en Van Bork en Jacobs (1986) bevestigd. Uit hun onderzoeken komt echter niet naar voren dat het jongeren-publiek voor populaire muziek overduidelijk gestructureerd is in bepaalde voorkeurs- en afkeerpatronen. Er is geen sprake van duidelijk traceer- en herkenbare groepen met een sterke voorliefde voor één of meerdere genres en een sterke afkeer van andere. Er is slechts sprake van tendensen. Het ligt meer voor de hand dat het grootste gedeelte van de jongeren in Nederland liefhebber is van een breed scala van populaire genres. Het luisteren naar en houden van populaire muziek kan beschouwd worden als een gemeenschappelijk kenmerk van jongeren in Nederland, zonder dat specifieke muziekvoorkeuren duidelijke scheidslijnen tussen verschillende grote groepen jongeren markeren.

### 3.2.3 Consumptie van populaire muziek door jongeren via massamedia

In media-onderzoek komt veelvuldig naar voren dat het luisteren of kijken naar populaire muziek een groot beslag legt op de vrije tijd van jongeren (Von Feilitzen, 1976; Saxer, Bonfandelli & Hättenschwiller, 1978; Bonfandelli, 1980; CBS, 1983; NOS-KLO, 1984; Luger, 1985; Van Bork en Jacobs, 1986; SCP, 1986; Sikkema, 1987, 1988). De radio, de grammofoonplaat, de cassette, de CD en de televisie zijn media die door jongeren daartoe ingezet worden. Daarnaast spelen ook de gedrukte media een rol. Een groot aantal jonge muzikliefhebbers stelt zich verder regelmatig op de hoogte van allerlei facetten van de populaire muziek door bladen te lezen. Om een beeld te krijgen van de mate waarin jongeren verschillende media inzetten voor de consumptie van populaire muziek zullen de resultaten van een drietal studies besproken worden. Daarbij gaat het om de reeds eerder geciteerde

onderzoeken van Van Bork en Jacobs (1986) en Sikkema (1988) en het in 1978 uitgevoerde CBS-onderzoek naar de Nederlandse Jeugd (CBS, 1983). Een van de vragen uit het onderzoek van Van Bork en Jacobs (1983) heeft betrekking op de mate waarin jongeren van media gebruik maken om van populaire muziek kennis te nemen.

Tabel 3.4. Consumptie van populaire muziek via massamedia door jongeren in 1983				
MEDIAGEBRUIK	vaak	af en toe	nooit	g.a./n.i.
luisteren naar pop.muziek op de radio	79.1	19.2	1.0	0.7
kijken naar pop.muziek op de televisie	54.9	40.4	4.0	0.7
lezen over pop.muziek	19.9	49.0	29.8	1.3
platen/cassettes draaien	72.2	23.2	3.6	1.0

(N=302) (Van Bork en Jacobs, 1986, p. 92.)

Overduidelijk komt naar voren dat de radio en geluidsdragers (platen en cassettes) de belangrijkste media voor jongeren zijn wanneer ze populaire muziek consumeren. Het belang van de televisie in dit soort mediagebruik is minder groot.<sup>10</sup>

In 1978 hield het Centraal Bureau voor de Statistiek een leefsituatie onderzoek onder jongeren.<sup>11</sup> In het kader van het aandachtspunt vrijetijdsbesteding werd een aantal vragen over mediagebruik en populaire muziek gesteld. Zo werd onder andere nagegaan hoeveel tijd jongeren besteden aan het consumeren van populaire muziek via elektronische media.

Tabel 3.5.		
Luisteren naar populaire en klassieke muziek via elektronische media door jongeren (13 t/m 24 jaar)		
	pop.muziek	klassieke muziek
nooit	7.1	55.5
<1 uur	8.0	29.0
1-5 uur	27.1	12.5
5-15 uur	28.1	1.9
>=15 uur	29.2	0.8
overig	0.5	0.3
totaal	100.0	100.0

(N=3831) (CBS, Leefsituatie-onderzoek jongeren 1979)<sup>12</sup>

Ruim 29% van alle jongeren blijkt gemiddeld meer dan 15 uur per week te besteden aan het consumeren van popmuziek via de elektronische media. Daarbij moet dan nog aangetekend worden dat het luisteren naar popmuziek als achtergrond bij andere bezigheden hierin niet is meegerekend. Voorts komt overduidelijk naar voren dat wanneer jongeren naar muziek luisteren via elektronische

media vooral naar popmuziek geluisterd wordt, 55.5% luister nooit naar klassieke muziek, terwijl 29% minder dan 1 uur per week naar deze muzieksoort luistert. Verder is nagegaan in welke mate jongeren gebruik maken van massamedia in het algemeen.<sup>13</sup>

Tabel 3.6. Tijd besteedt aan media per week door jongeren (13 t/m 24 jaar)					
	televisie	radio	platen, cassettes e.d.	boeken	kranten en tijdschr.
geen	3.2	4.6	6.1	17.0	4.8
<1 uur	6.9	9.0	12.4	21.2	27.2
1-5 uur	32.6	27.6	34.5	42.1	57.1
5-15 uur	37.4	27.1	29.0	15.3	9.6
>=15 uur	19.5	31.2	17.6	4.0	0.9
overig	0.4	0.5	0.4	0.4	0.4
<b>totaal</b>	<b>100.0</b>	<b>100.0</b>	<b>100.0</b>	<b>100.0</b>	<b>100.0</b>

(N=3831) (CBS, Leefsituatie-onderzoek jongeren 1979)<sup>14</sup>

Tabel 3.6. laat zien dat de elektronische media zich bij jongeren in een grotere belangstelling kunnen verheugen dan de gedrukte media. Jongeren besteden de meeste tijd aan radio, gevolgd door televisie en platen, cassettes en dergelijke. Aan de gedrukte media (boeken, kranten en tijdschriften) wordt minder tijd besteed. Wanneer de volgorde van de mate waarin verschillende media voor de consumptie van populaire muziek worden gebruikt (1. radio, 2. geluidsdragers, 3. televisie) wordt vergeleken met de volgorde van het belang van de verschillende media in het algemeen (1. radio, 2. televisie, 3. geluidsdragers), valt op dat de televisie hoger scoort dan geluidsdragers als het gaat om mediagebruik in het algemeen en dat 'geluidsdragers' hoger scoort als het gaat om muziekconsumptie (vgl. tabel 3.4 en 3.6).

De vraag dringt zich op hoe groot het belang is van muziekconsumptie in het totale mediagebruikspatroon. Dit kan vastgesteld worden door na te gaan in welke mate het luisteren naar de radio en naar geluidsdragers en het kijken naar televisie in feite neerkomt op het luisteren naar muziek.

Grammofoonplaten, CD's en cassettes kunnen beschouwd worden als muziek-media. Op geluidsdragers wordt vrijwel exclusief muziek uitgebracht. Het luisteren naar grammofoonplaten, CD's of cassettes kan dan ook beschouwd worden als het luisteren naar muziek.

Voor radio gaat dat niet op. Er is immers sprake van een uitgebreid aanbod van nieuws-, actualiteiten en andersoortige praatprogramma's. In diverse onderzoeken is echter aangetoond dat wanneer jongeren naar de radio luisteren ze vooral naar muziekprogramma's luisteren. Uit Sikkema's onderzoek blijkt dat van alle jongeren 56% zegt dagelijks naar de radio te luisteren, 6% luistert nooit. De meest populaire zender onder jongeren is (anno 1987) de nationale popzender Radio 3: 93% van de jongeren luistert wel eens naar dit station, terwijl 25% aangeeft wel eens naar 'piratenzenders' te luisteren. De belangstelling voor andere dan populaire muziekzenders is relatief klein. Naar Radio 1 luistert 21% van alle jongeren wel

eens, naar Radio 2 wordt wel eens door 10% van de Nederlandse jongeren geluisterd. Voor Radio 4 en Radio 5 zijn deze percentages respectievelijk 5 en 2. (Sikkema, 1988, p. 130-131). Radio luisteren betekent voor jongeren in de meeste gevallen luisteren naar populaire muziekprogramma's.

Uit de combinatie van de informatie over het kijken naar televisie die vervat is in de tabellen 3.4 en 3.6 kan afgeleid worden dat jongeren de televisie niet alleen gebruiken om naar muziekprogramma's te kijken. In tabel 3.6 komt naar voren dat jongeren na het luisteren naar de radio, de meeste tijd besteden aan televisie kijken, gevolgd door het luisteren naar geluidsdragers. Uit tabel 3.4 blijkt echter dat, voor muziekconsumptie, de geluidsdragers van meer belang zijn dan de televisie. Uit dat gegeven kan worden afgeleid dat televisiekijken voor jongeren niet gelijk te stellen is met het kijken naar muziekprogramma's. Dat laatste blijkt eveneens uit de lijst van de tien onder jongeren meest populaire genres zoals die in Sikkema's onderzoek naar voren komt (Sikkema, 1988).

Tabel 3.7.

Tien meest populaire televisie-genres onder jongeren in 1986 (12 t/m 24 jaar)

1. Films	92%
2. Politieserie's, misdaadseries	82%
3. Het journaal	81%
4. Komische programma's	80%
5. Popprogramma's	76%
6. Tekenfilms	66%
7. Soundmix/playbackshow	65%
8. STER	57%
9. Familieseries	51%
10. Filmrubrieken	51%

(N=1022) (Sikkema 1988, p. 131.)

### 3.2.4 Conclusie

Concluderend kan gesteld worden dat populaire muziek een centrale plaats inneemt in het mediagebruik van jongeren. Ze consumeren populaire muziek via de radio, geluidsdragers en televisie. Het luisteren naar geluidsdragers is gelijk te stellen met het luisteren naar muziek, voornamelijk populaire muziek. Wanneer jongeren naar de radio luisteren, blijkt het overgrote deel voornamelijk naar populaire muziekprogramma's te luisteren. Wat het televisiekijken betreft blijken muziekprogramma's weliswaar belangrijk, maar ze vormen voor jongeren niet de belangrijkste programmacategorie. Wat het televisiekijken betreft scoren vooral televisiedramaprogramma's hoog. Populaire muziek blijkt een belangrijk onderdeel te zijn van het symbolisch milieu waarin Nederlandse jongeren zich bewegen.

### 3.2.5 Consumptie van populaire muziek in openbare gelegenheden

Jongeren komen niet alleen met populaire muziek in contact via individueel media-gebruik, luisteren naar de radio, kijken naar de televisie en afspelen van geluidsdragers. Op allerlei openbare plaatsen wordt muziek ten gehore gebracht en door groepen mensen geconsumeerd. Op diverse podia in het land worden concerten gegeven. In Nederland zijn tienduizenden popbands actief waarvan een deel regelmatig op de Bühne staat. Verder wordt in andere openbare (uitgaans)gelegenheden muziek van grammofoonplaten, CD's of cassettes ten gehore gebracht

Onderstaande tabel geeft een indruk van de mate waarin jongeren in openbare (uitgaans)gelegenheden gewild of ongewild met populaire muziek in aanraking komen.

Tabel 3.8.				
Bezoek van diverse uitgaansgelegenheden door jongeren (13 t/m 24 jaar)				
	pop-concert	disco dancing	café bar	bioscoop
nooit	68.1	46.0	41.7	25.3
< 1 x per maand	24.3	13.8	11.1	42.4
1-3 x per maand	5.3	13.3	12.8	23.8
>= 1 x per week	2.0	26.7	34.4	8.2
overige	0.3	0.2	0.0	0.3
totaal	100.0	100.0	100.0	100.0

(N=3831) (CBS, Leefsituatie-onderzoek jongeren 1979)

Wat hier opvalt is dat het belang van popconcerten relatief klein is. De disco en het café worden aanmerkelijk vaker bezocht.

Ook uit het onderzoek van Van Bork en Jacobs blijkt dat in vergelijking met uitgaansgelegenheden popconcerten relatief weinig bezocht worden. Van de door hen ondervraagde jongeren ging slechts 3.0% vaak naar popconcerten, terwijl 31.8% zei af en toe te gaan. Van alle jongeren ging 64.2% nooit naar een popconcert. Disco en café blijken meer in trek dan popconcerten. Van alle ondervraagden zei 34.1% vaak dit soort gelegenheden te bezoeken, terwijl 39.1% er af en toe naar toe gaat, 24.8% zegt er nooit te komen.

Van alle jongeren zei 29.8% vaak te dansen op popmuziek, terwijl 51.3% zei dat af en toe te doen. Slechts 5% van alle jongeren zegt zelf vaak popmuziek te spelen, 11.6% doet dat af en toe en 82.5% nooit (Van Bork en Jacobs, 1986, p. 92).

Ook Sikkema informeerde naar uitgaansactiviteiten van jongeren. Hij maakt onderscheid tussen jongeren die weleens deelnemen aan bepaalde activiteiten en zij die dat nooit doen. Van alle jongeren gaat 43% wel eens naar een discotheek, 42% weleens naar een café, 21% weleens naar de bioscoop en slechts 5% weleens naar een popconcert (Sikkema, 1988, p. 142). Het belang van muziek voor jongeren buitenshuis is vooral gelegen in haar aanwezigheid als achtergrond van sociaal verkeer in café's en disco's en op de voorgrond bij het dansen in discotheken.

### 3.3 Jongeren en Populaire Muziek: de context van het leven van alledag

In deze paragraaf wordt getracht een eerste inzicht te krijgen in de betekenis die muziek voor jongeren heeft in de context van het leven van alledag. Er wordt ingegaan op datgene wat Willis de homologische relatie tussen jongeren en populaire muziek noemt. De betekenis van populaire muziek voor jongeren wordt daarin opgevat als het samenstel van waarden, attitudes en stemmingen dat muziek voor jongeren reflecteert, samenvat en representeert (Willis, 1974, p. 11).

Lull (1987) gaat uitgebreid in op de relatie tussen populaire muziek en jongeren. In zijn visie krijgt populaire muziek betekenis voor jongeren in de context van het gezin, de peer-group, de school en/of het werk. Populaire muziek helpt jongeren om zich los te maken en onafhankelijk te voelen van ouders, leraren en superieuren in de werksituatie. Verschillende muzikale genres, zoals rock, soul en pop, spelen een belangrijke rol in de cultivatie van persoonlijke en maatschappelijke doelen onder jongeren. De 'beat', de inhoud van de teksten en de agressieve toon van veel populaire muziek accordeert met het gevoel en de emoties van grote groepen adolescenten. Jongeren identificeren zich met de populaire muziek en gebruiken haar om persoonlijke en interpersoonlijke doelen te realiseren, om weerstand te bieden tegen 'autoriteiten', om hun eigen persoonlijkheid te ondersteunen en te laten gelden, om relaties te leggen met andere jongeren, romances te laten ontstaan en te leren over dingen die ze niet op school of van hun ouders geleerd hebben of ooit zullen leren (Lull, 1987).

In Lull's visie is er sprake van een discrepantie tussen de waarden en normen waarmee jongeren in de context van gezin, school en hun werk geconfronteerd worden en datgene wat buitenshuis onder vrienden en vriendinnen gemeengoed is en via de popmuziek wordt aangereikt. In de popmuziek gelden vaak regels, normen en waarden die haaks staan op datgene wat door officiële instituties als school en gezin als nastrevenswaardig wordt beschouwd. Muziek speelt volgens Lull een belangrijke rol in de socialisatie van jongeren, doordat muziek vorm geeft aan het zelfbeeld van jongeren en specifieke thema's introduceert. Wat de ontwikkeling van het zelfbeeld betreft is het noodzaak na te gaan hoe muziek past in het leven van jongeren die zich voorbereiden op hun entree in de wereld van de volwassenen. Wat betreft de introductie van specifieke thema's is het van belang na te gaan op welke manier de thema's in populaire muziekteksten bepaalde waarden onder jongeren cultiveren. Het feit dat jongeren zelf actief betrokken zijn bij populaire muziek draagt bij tot de macht van dit medium in hun socialisatie. Actieve betrokkenheid bij een medium vergroot volgens Lull haar belang als socialisator (Lull, 1987, p. 153).

De rest van deze paragraaf wordt besteed aan de behandeling van drie studies die betrekking hebben op de betekenis van populaire muziek voor jongeren binnen het krachtenveld van andere instituties, groepen of cultuuruitingen. Het belang van deze studies is erin gelegen dat ze allen betrekking hebben op de confrontatie van het boodschapsysteem van populaire muziek met andere betekenisssystemen (systemen van waarden en normen) zoals die bijvoorbeeld gangbaar zijn binnen het gezin, de school en de werksituatie. De beperking tot Nederlands onderzoek



moet hier opgegeven worden omdat het hier te behandelen onderzoek in Nederland vrijwel niet verricht is.<sup>15</sup>

In de studie 'Mass Media and the Secondary School'<sup>16</sup> die in 1973 verscheen rapporteren *Murdoch en Phelps* de resultaten van een onderzoek dat zij in het begin van de jaren zeventig verrichtten naar de houdingen van respectievelijk Engelse leerlingen en leraren ten opzichte van school en massamedia. Het doel van het onderzoek was na te gaan of er sprake is van een kloof tussen de media-ervaring van leraren en leerlingen op de middelbare school. Het onderzoek bestaat uit een survey onder leraren en leerlingen alsmede uit case-studies van een aantal peer-groups. Er blijkt sprake te zijn van een ervaringskloof tussen beide groepen die terug te voeren is op een verschil in levensstijl, sociale klasse en leeftijd. Hier zal verder slechts aandacht worden besteed aan het onderzoek onder de leerlingen omdat dat deel van de studie hier het meest relevant is.

De onderzoekers komen tot de conclusie dat populaire muziek in het mediagebruik van de meeste leerlingen een belangrijke plaats inneemt. De keuzes voor media-inhouden en de muziekvoorkeur van de Engelse leerlingen blijken verband te houden met hun leeftijd, ervaring in het schoolsysteem, sociale klasse en soort buurt waarin de vrije tijd wordt doorgebracht (*Murdoch & Phelps*, 1976, p. 176-177).

Kortweg, de leerlingen nemen meestal datgene uit de media op, wat zij willen en wat zij voelen nodig te hebben. (*Murdoch & Phelps*, 1976, p. 177).

*Murdoch en Phelps* onderscheiden drie soorten populaire muziek: blanke 'mainstream' populaire muziek, zwarte muziek en 'underground' pop. De underground pop heeft meer liefhebbers onder de oudere leerlingen dan onder de jongere. De 'mainstream pop' blijkt meer geliefd onder de jongere leerlingen (*Murdoch & Phelps*, 1976, p. 156). De muziekvoorkeur van jongeren uit verschillende sociale klassen laat een gedifferentieerd patroon zien. Van de middenklasse jongeren blijkt een aanzienlijk groter deel voor underground pop te kiezen dan de arbeidersjongeren, terwijl arbeidersjongeren meer van zwarte muziek blijken te houden. De mate waarin jongeren van 'mainstream' muziek houden is niet afhankelijk van sociale klasse (*Murdoch & Phelps*, 1976, p. 157).

Voor de jongeren uit de middenklassen blijkt popmuziek vooral te fungeren als bron van alternatieve waarden. Arbeidersjongeren ontleen hun alternatieve waarden meer aan de verschillende peer-groups die zich formeren 'op straat'. Arbeidersjongeren participeren in grotere mate dan hun leeftijdsgenoten uit de middenklasse in de peer-groups die de straat frequenteren. De muziek die dienst doet als achtergrond bij hun activiteiten is vooral afkomstig uit de Afro-Amerikaanse genres (*Murdoch & Phelps*, 1976, p. 157).

De mate waarin jongeren bij de school betrokken zijn blijkt eveneens samen te hangen met de voorkeur voor bepaalde soorten populaire muziek en met de 'criteria' waarmee zij de muziek beoordelen. Leerlingen die zich weinig bij de school betrokken voelen en zich sterk voor muziek interesseren houden vooral van

underground pop, onder meer vanwege de teksten van de songs. Leerlingen met een lage schoolbetrokkenheid die zich niet bijzonder voor muziek interesseren tonen belangstelling voor hitmuziek, en dan vooral vanwege de 'beat'. De reden dat popmuziek van bijzondere betekenis is voor leerlingen die weinig bij school betrokken zijn is in de visie van Murdoch en Phelps terug te voeren op het feit dat de popmedia waarden overbrengen die tegengesteld zijn aan de waarden die de school overbrengt (Murdoch & Phelps, 1976, p. 158).

Figuur 3.2.	
Waarden overgebracht door de popmedia, die tegengesteld zijn aan die welke de school bevordert	
waarden bevorderd door de school	waarden overgebracht door de popmedia
-werk/productie	-spel/consumptie
-voorbereiding voor de toekomst	-leven in het heden
-geest/intellect	-lichaam/emotie/gevoel
-zelfbeheersing	-lichamelijke en emotionele expressie

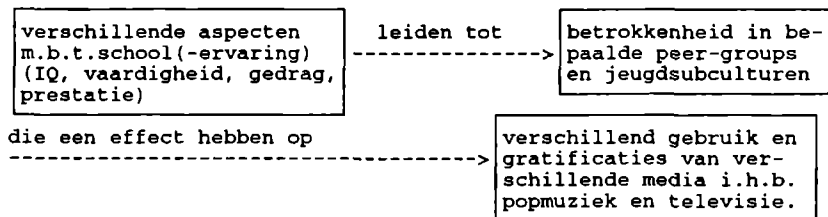
(Murdoch & Phelps, 1976, p.109)

In een aparte bijdrage doet Murdoch uitspraken over de richting waarin het onderzoek naar jongeren en media zich in zijn visie in de toekomst moet ontwikkelen (Murdoch, 1973). Volgens hem is het noodzakelijk zowel het centrale aandachtsveld opnieuw te definiëren als nieuwe kaders voor analyse te ontwikkelen. Dat impliceert dat de aandacht die vroeger bij de televisie lag, verlegd moet worden naar de popmedia: radio en grammofoonplaten. Wanneer onderzoek gedaan wordt naar de betekenis van populaire muziek voor jongeren dient men zich te realiseren dat de vrije tijdsomgeving niet voor alle jongeren dezelfde is. Ook al hebben alle jongeren in principe toegang tot alle door de populaire muziek media gepresenteerde betekenis- en uitdrukkingssystemen, toch formeren zich rond populaire muziek verschillende groepen, waarbij sociale klasse vaak het onderscheid markeert. De verschillende vrije tijds contexten van jongeren hebben volgens Murdoch echter overduidelijk één ding gemeen: ze stellen waarden centraal die door het schoolsysteem weggedrukt worden: spontaniteit versus zelfbeheersing; groepssolidariteit versus individualisme; emotionele en fysieke vaardigheden versus intellectueel vermogen. Populaire muziek voorziet jongeren van betekenisssystemen die als aanvulling op of als verzet tegen het schoolsysteem worden ervaren (Murdoch, 1973).

Tien jaar na de publikatie van de studie van Murdoch en Phelps in Groot Britannië, publiceert Roe een studie naar de relatie tussen schoolprestaties en -betrokkenheid en mediagebruik van Zweedse jongeren (Roe, 1983). Daarin doet hij onder meer verslag van een longitudinaal onderzoek naar jongeren en massamedia. Jongeren werden driemaal ondervraagd over hun mediagebruik, op 11-, 13- en 15-jarige leeftijd, in de jaren 1976, 1978 en 1980 (Zie: Rosengren & Windahl, 1989). Het gebruik van panelgegevens biedt het voordeel dat men ontwikkelingen kan registreren en dat men na kan gaan of groepen respondenten die op een zekere

leeftijd bepaalde kenmerken vertonen op een later tijdstip bepaald gedrag vertonen. Om de houding ten opzichte van de school te meten gebruikt Roe een schaal die ook door Murdoch en Phelps werd gebruikt.

Uitgangspunt van Roe's onderzoek is een test van een alternatieve hypothese met betrekking tot de relatie tussen schoolprestatie en mediagebruik. De orthodoxe visie op die relatie is dat het kijken naar televisie in het algemeen of naar onderdelen van het televisie-aanbod de schoolprestaties negatief beïnvloedt. Roe keert die hypothese in zekere zin om en kiest als uitgangspunt dat ervaringen van jongeren met en op school leiden tot bepaald gebruik van media en tot bepaalde gratificaties die gekoppeld zijn aan het gebruik van bepaalde media. Uiteindelijk nuanceert hij de hypothese verder door de betekenis van peer-groups in zijn hypothese te betrekken. Hij stelt de volgende hypothese voor:



(Roe, 1983, p. 27)

Op basis van een analyse van de panelgegevens komt Roe tot een schets van de relatie tussen schoolprestaties en mediagebruik. Hieronder worden de belangrijkste relaties die Roe aantreft samengevat. In dit overzicht gaat het om relaties die zijn aangetroffen in een analyse waarin voor de variabele sociale klasse werd gecontroleerd.

Jongeren die *goede* prestaties leveren op school verwerven een hoge status in de officiële schoolcontext en gaan als gevolg daarvan behoren tot de peer-group van de 'intellectuele jongeren'. Jongeren uit deze groep kijken weinig naar televisie en hebben relatief vaak een voorkeur voor klassieke en andere soorten 'maatschappelijk geaccepteerde' muziek. Dat zij relatief weinig televisie kijken wordt door Roe verklaard doordat andere activiteiten, bijvoorbeeld studeren, een groot beslag leggen op de beschikbare tijd.

Jongeren met *gemiddelde* schoolprestaties verwerven een gemiddelde status en kunnen gerekend worden tot de 'gewone jongeren' die gemiddeld tot veel televisie kijken en die doorgaans een voorkeur hebben voor populaire muziek uit de 'mainstream'.

In de categorie jongeren die *slecht* presteert op school en die tot de anti-school peer-groups gaan behoren, en derhalve weinig status binnen de officiële schoolcontext bezitten, doet zich een scheiding voor tussen jongens en meisjes voor wat betreft het mediagebruik. Jongens uit die categorie kijken relatief weinig televisie en hebben een voorkeur voor 'minder geaccepteerde muzieksoorten' zoals punk. Bij de meisjes in die categorie zijn twee subgroepen te onderscheiden. Allereerst zijn er meisjes die al vroeg popfan zijn. Zij kijken weinig naar de televisie en hebben eveneens een voorkeur voor 'minder geaccepteerde muzieksoorten'.

Daarnaast bestaat er een categorie meisjes die zich vooral onderscheidt door veel televisie kijken.

Roe veronderstelt dat jongeren die matig op school presteren, van 'minder geaccepteerde muziek' houden en weinig naar de televisie kijken, een groot deel van hun vrije tijd 'op straat' doorbrengen. Een deel van de meisjes die een negatieve houding ten opzichte van school aannemen, legt echter een andersoortig (media)gedrag aan de dag. Zij kijken relatief veel televisie. Dat is wellicht te wijten aan het feit dat de peer-groups die zich veel op straat 'ophouden', vooral mannelijk van karakter zijn (zie: McRobbie, 1980). De straat blijkt slechts voor een deel van de vrouwelijke schoolafwijzers geen reële optie te zijn. Het doorbrengen van een groot deel van de vrije tijd voor de buis is een voor de hand liggend alternatief.

Bij zowel de jongens als de meisjes is sprake van een restgroep die geen deel uitmaakt van een specifieke peer-group en wiens mediagedrag ook niet als groep te relateren valt aan schoolprestaties. Zij onttrekken zich aan de ontdekte patronen. Deze jongeren kijken veel televisie en zijn wellicht intensief met popmuziek of een of meer andere hobby's bezig (Roe, 1983).

Op basis van Roe's bevindingen kan gesteld worden dat voorkeur voor bepaalde soorten muziek in sterke mate samenhangt met de prestaties op school. Het behoren tot een bepaalde peer-group die zich ontwikkelt op basis van een gemeenschappelijkheid in schoolprestatie en -ervaring fungeert als interveniërende factor. Roe interpreteert zijn bevindingen met behulp van Bourdieu's concept cultureel kapitaal. Het bezitten van cultureel kapitaal komt neer op het bezitten van een waarde-oriëntatie ten opzichte van kunst en cultuuruitingen die strookt met de waarden die door de dominante maatschappelijke en culturele instituties worden aangehangen (zie o.m. Bourdieu, 1979). Die houding komt er grofweg op neer dat men respect en waardering opbrengt voor 'the fine arts' en neerkijkt op het overgrote deel van de populaire cultuur. Leerlingen die goed presteren, ook al komen ze uit de lagere sociale klassen, verwerven doorgaans veel cultureel kapitaal omdat de overdracht van dit kapitaal op leerlingen doorgaans een van de doelstellingen is van de school en het onderwijssysteem in het algemeen. Zij ontwikkelen een voorkeur voor met name klassieke muziek. Leerlingen die een anti-school houding ontwikkelen, leggen de lessen ten aanzien van de waarde van de officiële cultuur naast zich neer en vinden dat de door officiële instanties afgekeurde muzieksoorten (zoals punk en rock) hen meer te bieden hebben dan de 'goedgekeurde' klassieke muziek. De schoolervaring treedt dus op als een structurerende factor in het gebruik van popmuziek.

De eerder genoemde Engelse onderzoeker Graham Murdoch onderzocht in een derde hier te behandelen studie 'Adolescent Culture and the Mass Media' of er sprake is van een kloof tussen generaties (Murdoch, 1976). In dat onderzoek komt de rol van popmuziek in het leven van jongeren uitgebreid aan de orde. Murdoch concludeert opnieuw dat popmuziek een centrale plaats inneemt in de vrije tijd van jongeren. Bij vrijwel alle subgroepen blijkt gedrag dat aan popmuziek gerelateerd is tot de meest favoriete activiteiten te behoren. Het 'luisteren naar platen', 'het luisteren naar de radio' en 'gaan dansen' ondervinden voor het

predikaat 'meest geliefde vrijetijdsactiviteit' slechts concurrentie van 'televisie kijken'. Murdoch is echter vooral geïnteresseerd in het gedifferentieerd gebruik van en voorkeur voor verschillende soorten popmuziek.

De meeste jongeren kennen verscheidene soorten popmuziek, ze weten er meerde-re op te noemen wanneer hen dat gevraagd wordt. Jongeren die een relatief hoge schoolopleiding volgen noemen doorgaans meer verschillende genres, dan jongeren die een lage opleiding volgen. Het belangrijkste onderscheid dat wordt aangebracht is tussen 'progressieve rock' enerzijds en 'commerciële pop' ander-zijds. De ouderen onder de jongeren hebben vaak een meer uitgesproken voorkeur voor één of enkele specifieke genres zoals soul, reggae, progressieve rock en folk. Jongeren die een hogere opleiding volgen houden vaker van progressieve rock, folk en blues, terwijl zij die een lagere opleiding volgen vaker van disco, reggae en van rock 'n' roll en rhythm and blues houden.

Sommige populaire muziek genres vallen meer samen met bepaalde levensstijlen dan andere. De voorkeur van de hoger opgeleiden voor de meer 'intellectuele progressieve rock' en de afkeer van de commerciële pop is terug te voeren op het specifieke betekenisstelsel dat die groep zich eigen gemaakt heeft. Murdoch concludeert dat een bepaalde culturele vorm voor een bepaalde groep interessant en de moeite waard is wanneer die cultuur de centrale waarden en de identiteit van de persoon in kwestie weerspiegelt en wanneer de leden van die groep de competentie bezitten om die cultuur te begrijpen en te doorgronden, kortom wanneer ze 'er een zinnige relatie mee op kunnen bouwen'. Zowel het betekenis-systeem als voornoemde competentie hebben volgens Murdoch een klassebasis en worden verder uitgebouwd in de schoolcontext. De aard van het betekenisstelsel en de mate van 'culturele competentie' liggen ten grondslag aan de manier waarop mensen, met name ook de jongeren, hun vrije tijd inrichten en de houding ten aanzien van populaire cultuur en verschillende soorten populaire muziek bepalen.

Uit de drie hier gerapporteerde studies die betrekking hebben op Britse en Zweedse jongeren komt naar voren dat populaire muziek een belangrijke plaats in hun leven inneemt. Voorts komt naar voren dat er sprake is van een gedifferen-tieerd muziekvoorkeurspatroon onder deze jongeren. Hierbij blijken ervaringen op school, alsmede klassieke socio-demografische variabelen als sociale klasse en leeftijd een belangrijke rol te spelen. Het betekenisstelsel dat populaire muziek representeert blijkt als een alternatief te functioneren voor met name datgene wat de school jongeren te bieden heeft. Voorts blijkt dat de verschillen in houding ten opzichte van de soorten populaire muziek die jongeren erop nahouden terug te voeren zijn op betekenisstelsels die op hun beurt weer een klassebasis hebben. Zowel uit de studie van Roe als uit die van Murdoch blijkt dat de concepten culturele competentie en cultureel kapitaal die onder andere door Bourdieu (1979) worden gehanteerd van belang kunnen zijn bij de verklaring van de relaties die er bestaan tussen populaire muziek en verschillende groepen jongeren.

### 3.4 Populaire muziek als 'mainstream cultuur' voor jongeren

In de eerste paragraaf van dit hoofdstuk is de omslag geschetst die zich in de westerse populaire muziek aan het eind van de jaren vijftig en het begin van de jaren zestig heeft voltrokken. Populaire muziek werd tot een cultuuruiting waarmee jongeren een speciaal band gingen onderhouden, tot een vorm van alledaagse cultuur die zich een belangrijke plaats in het leven van veel jongeren ging veroveren.

Waren de populaire muziekgenres die aan de rock 'n' roll vooraf gingen doorgaans ook genietbaar voor een groot deel van de volwassenen, na de opkomst van rock 'n' roll werd de populaire muziek vrijwel exclusief het terrein van en voor jongeren.

De ontwikkelingen die zich vanaf de jaren zestig in de popmuziek voltrokken waren sterk gerelateerd aan de ontwikkelingen die zich manifesteerden in de jeugdculturen van de westerse wereld. In hoeverre de ontwikkelingen in de populaire muziek het gevolg waren van ontwikkelingen in jeugdcultuur of bepaalde veranderingen in jeugdcultuur veroorzaakten, is vooralsnog onduidelijk. Dat de ontwikkelingen in beide segmenten van cultuur samenhangen staat buiten kijf.

Uit het overzicht van het belang van populaire muziek voor Nederlandse jongeren kwam naar voren gekomen dat zij populaire muziek een belangrijke plaats toekennen in hun eigen leven en dat het luisteren en kijken naar populaire muziek een belangrijk deel opslokt van de tijd die ze aan media besteden. Uit dit overzicht, op basis van een aantal survey-onderzoeken gehouden in 1979, 1983 en 1986, kon niet geconcludeerd worden dat er sprake is van grote delen van de Nederlandse jongeren die zich wat betreft hun muziekvoorkeur of -afkeer significant onderscheiden van de rest van de jongeren. Er is slechts sprake van bepaalde tendenties in die richting. Het houden van en luisteren naar populaire muziek blijkt een gemeenschappelijk kenmerk van een groot deel van de Nederlandse jongeren. Voor dat laatste maken ze gebruik van elektronische media.

Uit de bespreking van een aantal studies van en onderzoeken naar de betekenis van populaire muziek in het alledaagse leven van jongeren blijkt dat populaire muziek een systeem van waarden en normen representeert dat jongeren kunnen inzetten in hun dagelijkse confrontatie met personen en instituties aan wie de maatschappelijke en culturele rol toevalt hen te integreren in de sociale structuur en cultuur van de samenleving, zoals de school, het werk en het gezin. Tegelijkertijd blijkt populaire muziek te functioneren als middel met behulp waarvan jongeren hun eigen identiteit vormgeven en hun eigen zelfbeeld opbouwen. Afgaande op de conclusies die getrokken werden aan de hand van de hier gerapporteerde buitenlandse onderzoeken is populaire muziek, de muziek die door de muzikindustrie wordt geproduceerd en die via de elektronische media wordt verspreid, een belangrijke factor in het leven van veel jongeren. Een groot deel van de jongeren participeert in datgene wat populaire muziek genoemd wordt en ontleent er noties over de werkelijkheid aan. De behandelde onderzoeken verschaffen aanwijzingen dat al naar gelang de sociaal-structurele positie van jongeren er sprake is van een speciaal belang van sommige genres boven andere.

Deze bevindingen zijn in de context van deze studie van belang omdat ze aangeven dat populaire muziek voor jongeren een betekenisvolle cultuuruiting is en niet gezien kan worden als een louter inhoudsloos middel om de tijd mee te doden. In dat kader is het relevant om het boodschapsysteem dat door populaire muziek wordt verspreid te onderzoeken.

Wanneer er sprake zou zijn van cultivatie van noties over de werkelijkheid die middels een dominant medium worden verspreid, zoals Gerbner stelt in verband met televisie, lijkt het voor wat de subgroep jongeren betreft meer voor de hand te liggen te onderzoeken welk systeem wordt verspreid middels de boodschap 'populaire muziek', dan door de televisieboodschap. Immers populaire muziek vormt het centrale element in het media-gebruikspatroon van vele jongeren. In dit hoofdstuk is duidelijk komen vast te staan dat populaire muziek een prominente plaats inneemt in het symbolisch milieu dat jonge mensen omgeeft.

Naast populaire muziek blijkt ook de televisie een belangrijke plaats in het mediagebruik van jongeren in te nemen, in tegenstelling tot de gedrukte media. Dat geldt zowel voor Nederlandse, Engelse als Zweedse jongeren. Het belang van de televisie wordt echter overtroffen door het belang van de populaire muziek.

Wanneer acculturatie via elektronische massamedia onder jongeren wordt onderzocht vanuit het perspectief van Gerbner's theorie en notie van 'institutionalized public acculturation', dan dient niet de inhoud van het boodschapsysteem van televisie centraal te staan, doch die welke via populaire muziek gemeengoed wordt. De televisiecultuur moge de mainstream cultuur voor de samenleving als geheel representeren, voor wat betreft jongeren vervult de populaire muziek die rol. Wanneer met andere woorden onderzocht wordt of er sprake is van socialisatie van jongeren via massacommunicatie ligt vooral de studie van enerzijds inhoud en anderzijds de betekenis en werking van populaire muziek in het krachtenveld van andere (eventueel 'concurrerende') socialisatie-instanties, voor de hand.

In het vervolg van deze studie zal de inhoud van het boodschapsysteem van populaire muziek, meer in het bijzonder haar kern, de muziek op de hitparade, centraal staan.

1. Henderson zou later als arrangeur bij Goodman in dienst treden (Vulliamy, 1982).
2. Een van de latere 'crooners' die deze geïnvolveerdheid wel erg ver liet gaan was Johnny Ray die bij de vertolking van zijn hit 'Cry' uit het eind van de jaren vijftig echte tranen liet vloeien...
3. In een later ontwikkelingsstadium van de popmuziek gingen de muzikanten hun eigen songs schrijven. Met name de Beatles Paul McCartney en John Lennon zouden zich ontwikkelen tot een legendarisch schrijvers-duo. Keith Richards en Mick Jagger waren de componisten van de meeste songs van de Rolling Stones.
4. Het verschil tussen beiden wordt treffend geïllustreerd door het uitbundig welkom voor Pat Boone in de Toney Tunes van februari 1957:

"Het lijkt erop, dat het "schrikbewind" van de "rock and roll" zijn hoogtepunt gepasseerd is! De jeugd begint belangstelling te tonen voor andere sterren dan de stampende orkesten en de schreeuwende, stuiptrekkende zangers. Een knappe 22-jarige jongeman, nazaat van de legendarisch geworden held Daniel Boone, is Amerika's allernieuwste vocale sensatie. Zijn naam is Pat Boone, hij heeft een plezierige zachte stem; hij snikt niet wanneer hij zingt en gaat er evenmin bij op de vloer liggen. Zijn platen van "I'll be home" en "I almost lost my mind" brengen de meisjes met de paardestaarten en de kleurige wollen kousen in een dromerige trance-toestand... De lang niet kinderachtige bedragen die Pat Boone bij elkaar zingt, (tien miljoen platen in anderhalf jaar!) investeert hij niet in "opgepepte" sportwagens hij is nog best tevreden met de openbare vervoermiddelen" (Toney Tunes no 157 februari 1957, p. 42).

5. Het veldwerk voor het onderzoek Jeugd'87 werd in 1986 gehouden, terwijl de resultaten van het onderzoek in 1988 werden gepubliceerd.
6. Van alle Nederlandse jongeren noemt slechts 2.3% klassieke muziek als meest favoriete muzieksoort. Verder antwoordt slechts 3.8% van de jongeren met 'sterk ja' op de vraag of men klassieke muziek 'over het algemeen leuk vindt om te horen', terwijl 15.3% met 'gewoon ja' antwoordt (Sikkema, 1987, p. 123; Sikkema, 1988, p. 68). Deze gegevens zijn ons ter hand gesteld door de onderzoeker. Zij zijn niet opgenomen in de publikatie Sikkema, P. (1988) Jeugd Nu, 's Gravenhage: SDU, maar wel in de doctoraalscriptie van Sikkema (Sikkema, P. (1987) Jeugd'87, Psychografische stijlen en Levensstijlen van jongeren, Nijmegen: Katholieke Universiteit) die hij schreef op basis van de resultaten van het onderzoek 'Jeugd 87', in het kader van zijn studies Communicatiewetenschap en Cultuur- en Godsdienstsociologie aan de Katholieke Universiteit Nijmegen.
7. Het betreft hier de som van de percentages van de jongeren die op de vraag of ze deze genres 'over het algemeen leuk vinden om te horen' met 'nee' en 'sterk nee' beantwoordden.
8. De voorbeelden die Van Bork en Jacobs geven leiden meer dan eens tot verwarring. Zo geven ze als voorbeelden voor 'country & western' muziek de Amerikaanse zangeres Emmy Lou Harris en de Nederlandse zanger Henk Wijngaard, zanger van Nederlandstalige 'truckerliedjes'. De muziekstijlen van beide artiesten verschillen nogal van elkaar. Voor het genre symfonische rock geven zij naast de groepen 'Genesis' en 'Supertramp', de groep



'Dire Straits' als voorbeeld. De keuze van die groep als representant van dit muziektipe is nogal omstreven. Het is zeer wel denkbaar dat er respondenten zijn die van de muziek van één van de genoemde voorbeeld-artiesten wel en van de muziek van de ander juist niet houden. Dit komt de geldigheid van de meting van de genre-voorkeuren niet ten goede. Bij wijze van toets is hier nagegaan in welke genre de groep 'Dire Straits' in de zesde editie van Oor's Popencyclopedia (Steensma, 1988) is ondergebracht. De classificatie die daar gehanteerd wordt staat het dichtst bij de benoeming van de muziek zoals die ook door muziekliefhebbers wordt gehanteerd. Het blad Oor en de door haar redactie uitgebrachte encyclopedie richten zich immers op popmuziekliefhebbers. Met het oog hierop is de aanname gerechtvaardigd dat de gebezigde terminologie en de classificatie van groepen aansluit bij die liefhebbers. In de encyclopedie wordt gesteld dat de groep bij haar eerste succesnummer 'Sultans of Swing' als een new wave band werd gezien. Men spreekt later over "...een solide rockformatie..." (Steensma, 1988, p.90). Een verwijzing naar symfonische rock is afwezig. Onder de 'entry' symfonische rock worden meer dan tachtig groepen genoemd, waaronder 'Supertramp' en 'Genesis'. De groep 'Dire Straits' ontbreekt echter. Het feit dat het genre 'symfonische rock' in de meting van Van Bork en Jacobs in vergelijking met de meting van Sikkema, erg hoog scoort moet naar alle waarschijnlijkheid worden toegeschreven aan het noemen als voorbeeld van de toentertijd uitermate succesvolle groep 'Dire Straits'. Zoals de Popencyclopedia vermeldt: "Dire Straits zijn tot dusver 's werelds best verkochte artiest op CD" (Steensma, 1988, p.90).

Met deze discussie dringt zich het meer algemene probleem op van de geldigheid van het gebruik van genre-aanduidingen in sociaal-wetenschappelijk onderzoek naar muziekvoorkeuren. Het is niet duidelijk in hoeverre respondenten onder bepaalde genre-aanduidingen hetzelfde verstaan. Met het gebruik van genre-aanduidingen in onderzoek onder mensen begeeft de onderzoeker zich automatisch op een terrein waarop zich in de samenleving, tussen mensen, discussies voltrekken en meningsvorming plaatsvindt. Het is daarom niet onwaarschijnlijk dat men bij het ondervragen van mensen over hun voorkeuren middels het gebruik van genre-aanduidingen op de eerste plaats de meningsvorming over en de betekenisverlening aan objecten meet, in plaats van de directe relatie van de individuen met het object. Het uitsluitend vragen naar de voorkeur voor of afkeer van een bepaald muzikaal genre is in feite niet voldoende. De onderzoeker zou meer moeten doen. Aan de respondent zou gevraagd kunnen worden wat de laatste platen of cd's zijn die hij of zij heeft aangeschaft of die men voornemens is aan te schaffen. Ook een inspectie van de muziekcollectie van de respondent zou bij wijze van geldigheidstoets ondernomen kunnen worden. Sikkema vroeg zijn respondenten in zijn onderzoek hun drie meest favoriete artiesten, groepen of componisten te noemen nadat hij hen gevraagd had hun mening te geven over een groot aantal genres en hen eveneens had gevraagd hun eigen favoriete genre te noemen. Een vergelijking van de genoemde artiesten met het als favoriet genoemde genre zou wellicht enige duidelijkheid hebben kunnen scheppen met betrekking tot de geldigheid van de gebruikte genre-aanduidingen. Het dient benadrukt te worden dat het hier niet gaat om een probleem dat louter het onderzoek naar muziekvoorkeuren betreft. Bij het gebruik van aanduidingen van film- en televisiegenres en andere 'inhoudscategorieën' in survey-onderzoek stuit men op soortgelijke problemen.

9. Het doen van een uitspraak over dit probleem is op basis van de resultaten van het onderzoek van Van Bork en Jacobs moeilijker dan op basis van Sikkema's onderzoek. De eersten geven niet aan hoe groot de groepen zijn die zich kenmerken door de in de factoren opgesomde eigenschappen. De voorkeur- en afkeerpatronen zoals die in hun onderzoek naar voren komen rechtvaardigen echter de getrokken conclusie.

10. Televisieprogramma's die geheel of voor een groot deel gevuld worden met populaire muziek bestaan reeds geruime tijd. Met de opkomst van de videoclip aan het eind van de jaren zeventig en de introductie van MTV (musictelevision) in de tweede helft van de tachtiger jaren is het belang van de televisie als muziekmedium toegenomen. Zonder videoclips zou de oprichting van satelliet-tv muziekstations als MTV nooit mogelijk zijn geweest. MTV, van origine Amerikaans, verzorgt inmiddels sinds geruime tijd een 'Europees programma' dat door een groot aantal kabelnetten in Nederland wordt verspreid.

11. Het doel van dat onderzoek was het verzamelen van representatieve informatie over een groot aantal aspecten van de leefsituatie van de Nederlandse jeugd (CBS 1983a, p. 15).

12. Nagegaan is hoeveel tijd wordt besteed aan het exclusieve gebruik van de elektronische media voor muziekconsumptie. Dat wil dus zeggen dat het naar muziek luisteren terwijl andere activiteiten worden ontplooid niet is meegeteld.

13. De gegevens die hier gepresenteerd worden zijn het resultaat van een secundaire analyse op het originele CBS data bestand. Derhalve zullen de verwijzingen algemeen van karakter zijn en wordt (uiteraard) niet verwezen naar een bepaalde plaats in een bepaald rapport. Het bestand werd verkregen via het Steinmetz-archief te Amsterdam.

14. Nagegaan is hoeveel tijd wordt besteed aan het exclusieve gebruik van genoemde media. Dat wil dus zeggen dat het luisteren naar radio en platen, cassettes e.d. als achtergrond bij een andere (hoofd)activiteit niet in deze gegevens is verdisconteerd.

15. Met uitzondering van Hermes en Bouwman (1989).

16. De studie werd vertaald in het Nederlands en in 1976 uitgegeven onder de titel 'Jeugd en Massamedia' (Murdoch en Phelps 1976).

## HOOFDSTUK 4

### ONDERZOEKSOPZET

In het empirisch onderzoek dat onderdeel is van deze studie wordt de inhoud van het boodschapsysteem dat via populaire muziek in Nederland wordt verspreid en de ontwikkeling van dat systeem onderzocht. In dit hoofdstuk wordt ingegaan op de opzet van dat onderzoek.

#### 4.1 Probleemstelling, onderzoeksdoel en -vraag

Uitgaande van het feit dat populaire muziek in het leven van jonge mensen, en meer concreet in hun omgang met massamedia, een centrale plaats inneemt, wordt in het kader van deze studie onderzocht of er sprake is van een boodschapsysteem dat door populaire muziek in Nederland wordt verspreid en, zo ja, hoe zich dat in de periode 1960-1985 heeft ontwikkeld. Het begrip boodschapsysteem wordt hier in navolging van Gerbner opgevat als een samenhangend geheel van gemeenschappelijke inhoudelijke karakteristieken dat aanwezig is in (een specifieke categorie van) openbare boodschappen.

De muziek die zich het meest en het vaakst manifesteert in het symbolisch milieu van jongeren is de muziek die in de hitparade staat. Zij vormt de 'mainstream' van de populaire muziek, zij wordt het meest gehoord, het meest beluisterd en het meest verkocht. Dit onderzoek richt zich op de hitmuziek in Nederland. De inhoud van het boodschapsysteem van hitmuziek, de kern van de populaire muziek, wordt onderzocht. Het onderzoek heeft betrekking op de ontwikkeling van het boodschapsysteem van de hitmuziek in Nederland in de periode 1960-1985.

Het *onderzoeksdoel* luidt:

Het verkrijgen van inzicht in de ontwikkeling van het boodschapsysteem in de populaire muziek op de Nederlandse hitparade in de periode 1960-1985.

De *centrale onderzoeksvragen* luiden:

- Is er sprake van een boodschapsysteem in de populaire muziek op de Nederlandse hitparade?
- Zo ja, wat is de inhoud van dat boodschapsysteem en hoe heeft het zich sinds de opkomst van de rock 'n' roll aan het einde van de jaren vijftig van deze eeuw, ontwikkeld?

Om deze vragen te kunnen beantwoorden is een analyse van individuele uitvoeringen van songs die in de genoemde periode in de hitparade hebben gestaan, of

een steekproef daaruit, noodzakelijk. De 'hitsong', dat wil zeggen de specifieke uitvoering waarin de song de hitparade heeft bereikt, is de waarnemingseenheid in dit onderzoek. In het tijdperk van de elektronische media zijn het de specifieke *uitvoeringen* van songs die via media als radio, televisie, grammofoonplaat, CD en cassette populair worden. Dit in tegenstelling tot de praktijk die gemeengoed was rond de eeuwwisseling waarin de bladmuziek het belangrijkste medium was via welk liedjes openbaar werden gemaakt.<sup>1</sup> In die tijd was het op de eerste plaats de song die populariteit genoot en niet één specifieke uitvoering (zie o.m. Hamm, 1979). Dit betekent dat bij de analyse van het boodschapsysteem dat door populaire muziek verspreid wordt naast aandacht voor de inhoud van de teksten ook aandacht moet zijn voor kenmerken van de uitvoering.

De inhoud van een boodschapsysteem en haar ontwikkeling kan worden onderzocht met behulp van culturele indicatoren. In hoofdstuk 1 werden culturele indicatoren omschreven als maten om de stand de cultuur als geheel, van een deelcultuur of van de inhoud van een massamediaal verspreid boodschapsysteem vast te stellen. In deze studie worden culturele indicatoren gebruikt in de laatste genoemde zin.

Culturele indicatoren worden ontwikkeld aan de hand van de inhoud van de massamediale boodschappen waarover men uitspraken wil doen, waarvan men het boodschapsysteem wil onderzoeken. Dat betekent dat bij het opzetten van een onderzoek naar nog niet eerder op die manier onderzochte categorieën van mediaboodschappen allereerst een verkennend onderzoek naar de specifieke inhoud van deze boodschappen nodig is, om vervolgens indicatoren te ontwikkelen met behulp waarvan de (ontwikkeling van de) inhoud van het boodschapsysteem kan worden vastgesteld. Voor het onderhavige onderzoek houdt dat in dat eerst een notie van de inhoud van het boodschapsysteem van populaire muziek op de hitparade moet worden ontwikkeld voordat het daadwerkelijke onderzoek uitgevoerd kan worden. In de paragrafen 4.3.1 en 4.4.1 wordt uiteengezet op welke wijze de in dit onderzoek gehanteerde indicatoren voor de inhoud van het boodschapsysteem van hitmuziek, zijn bepaald.

Of het boodschapsysteem in hitmuziek bepaalde noties over de werkelijkheid onder jongeren cultiveert moet in vervolgonderzoek worden nagegaan. Voorts zou toekomstig onderzoek zich kunnen richten op de vraag of, en op welke manier veranderingen in het boodschapsysteem van hitmuziek gerelateerd zijn aan ontwikkelingen in culturele oriëntaties van jongeren in Nederland. Op die manier kunnen dan, vanuit een longitudinaal perspectief, conclusies worden getrokken over de samenhang tussen het boodschapsysteem in hitmuziek en de normen- en waardensystemen die gangbaar zijn onder jongeren. In laatste instantie kunnen de ontwikkelingen in de hitmuziek en in normen- en waardensystemen van jongeren worden gerelateerd aan algemene ontwikkelingen in het systeem van normen en waarden in de samenleving.

#### 4.1.1 Hitmuziek

In hoofdstuk 2 werd de hitmuziek omschreven als een verzameling van op single uitgebrachte songs die op een bepaald moment het meest verkocht worden en de meeste aandacht van de massamedia krijgen. De hitparade is een wekelijks gepubliceerde lijst van uitvoeringen van songs op single uitgebracht, naar rangvolgorde van verkoop in een van de voorafgaande weken. Hitparades worden samengesteld op basis van een peiling van de verkoop van singles.

Aan de hand van de hitparades kan worden vastgesteld welke individuele uitvoeringen van liedjes en songs voor analyse in aanmerking dienen te komen. De onderzoekspopulatie bestaat uit alle uitvoeringen van songs die in de periode '60-'85 in de hitparade hebben gestaan.

Voor de bepaling van de onderzoekspopulatie is voor de periode van 1960 tot en met 1964 uitgegaan van de hitparade zoals die stond afgedrukt in het tijdschrift 'Muziek Express'. Hierbij ging het aanvankelijk (januari 1960 t/m januari 1961) om een hitparade van vijftien songs, die één keer per maand werd samengesteld en gepubliceerd. In februari 1961 werd ze uitgebreid tot twintig songs per maand en in oktober van datzelfde jaar tot dertig songs per maand.

Omdat in het jaar 1960 relatief weinig songs een hitparadenotering hebben behaald, als gevolg van het feit dat maandelijks slechts vijftien songs in de hitparade genoteerd stonden, is besloten om het onderzoek wat dat jaar betreft mede te stelen op de songs die in 1959 in de hitparade hebben gestaan. Hiermee wordt voorkomen dat conclusies over het boodschapsysteem in hitmuziek in het beginjaar van de hier onderzochte periode op de analyse van een (te) klein aantal songs wordt gebaseerd.

In 1965 begon het toenmalige piratenstation Radio Veronica met de samenstelling van een hitparade, de Veronica top 40. Later ging deze hitparade onder beheer van een aparte stichting de Nederlandse Top 40 heten. Voor de periode 1965-1985 is gebruik gemaakt van deze hitlijst. Wanneer alle songs die per jaar in de hitparade hebben gestaan voor de gehele periode 1959-1985 bij elkaar worden opgeteld, resulteert een populatie van 7338 songs.<sup>2</sup>

Op basis van de maand- en weekhitlijsten zijn jaaroverzichten samengesteld. De rangpositie van een specifieke hit in het jaaroverzicht wordt vastgesteld aan de hand van de positie van iedere hit in de weekhitlijsten van dat jaar. Voor iedere 'notering' in de weekhitlijst wordt een aantal punten toegekend. Het aantal punten (P) dat een hit per week scoort wordt als volgt berekend:

$$P = (H+1) - R.$$

Waarbij     R = rangpositie  
              H = het aantal hits in de hitparade.

De nummer één in de Top 40 krijgt dus wekelijks 40 punten de nummer 40 slechts één. Op basis van de som van de per week gescoorde punten wordt de rangpositie op de jaarlijst vastgesteld.<sup>3</sup>

De rangorde van de hits in de jaarlijsten vormt geen exacte weerspiegeling van de verkoop van de hits in het betreffende jaar. Zij wordt bepaald op basis van het gesommeerde aantal wekelijks gescoorde punten. In sommige jaargetijden worden echter minder geluidsdragers verkocht dan in andere. Hierdoor kan een hit in een bepaald seizoen de eerste plaats halen, terwijl een song waarvan meer exemplaren verkocht worden in een ander jaargetijde misschien niet hoger komt dan nummer 3. In dit geval worden er meer punten toegekend ondanks het feit dat minder exemplaren zijn verkocht. Ook hits waarvan in de week dat ze op de eerste plaats staan exceptioneel veel exemplaren verkocht worden, zijn in het nadeel. Zij krijgen immers slechts 40 punten voor een nummer 1 notering, evenveel als een 'modale' nummer 1.

Desalniettemin kan ook van de minder verkochte nummer 1 hits gezegd worden dat ze in sterke mate het 'hitklimaat' meebepalen. Zij worden immers ook veelvuldig op radio en televisie uitgezonden en in openbare gelegenheden ten gehore gebracht. Deze punten hebben betrekking op het probleem van het relatieve belang van verschillende songs.

#### **4.1.2 Weging**

Niet iedere song die in de hitparade heeft gestaan speelt een even grote rol in de hitmuziek. Een hit die wekenlang aan de top van de hitparade heeft gestaan kan tot de hitmuziek gerekend worden, maar dit geldt ook voor een song die slechts één of enkele weken in de onderste regionen van de hitparade heeft vertoefd. Het is evident dat de eerstgenoemde tophit meer gewicht in de schaal legt bij de 'inkleuring' van het symbolisch milieu dan zo'n bescheiden hit. Omdat niet iedere hit een even groot stempel op de hitmuziek van het moment drukt, is het noodzakelijk om een weging naar populariteit toe te passen. Daartoe dient voor iedere hit vastgesteld te worden in welke mate zij in een bepaald jaar mede vorm geeft aan het boodschapsysteem van hitmuziek.

De rangorde van hits op de jaarlijst is niet noodzakelijkerwijs dezelfde als de rangorde van hits op basis van gerealiseerde verkoop in datzelfde jaar. Daarom is onderzocht welk verband er bestaat tussen het aantal gescoorde punten per jaar en de gerealiseerde verkoop.

Voor 1983 was zowel informatie voor handen over de scores op basis van de weeknoteringen als over het aandeel in de verkoop van de 100 meest verkochte hits.<sup>4</sup> De relatie tussen scores en reële verkoop is als uitgangspunt genomen voor de weging van alle songs in de populatie. Aan iedere score kan op die manier een weging worden meegegeven. Aldus ontstaat een weging naar populariteit die ons inziens meer geldigheid bezit dan een weging louter op gescoorde punten (Zie Bijlage II).

#### **4.2 Boodschapsysteem in hitmuziek: aard en tekstinhoud.**

Om inzicht te krijgen in het boodschapsysteem van hitmuziek is het noodzakelijk om de analyse zowel te richten op de tekstinhoud van de hits alsook op aspecten van de uitvoering ervan. Naast de inhoud van de tekst die gezongen wordt zijn

ook zaken als de taal waarin gezongen wordt en het muziekgenre waar de song toe behoort van belang voor het boodschapsysteem. Er kunnen een tweetal componenten van het boodschapsysteem van hitmuziek worden onderscheiden: de aard en de tekstinhoud. Beide componenten zijn van belang voor het symbolisch milieu dat door hitmuziek gecreëerd wordt en maken onderdeel uit van het boodschapsysteem.

De *aard* van hitmuziek kan worden aangeduid als een samenstel van kenmerken van hitmuziek die, op een andere manier dan de tekstinhoud, verwijzen naar een werkelijkheid die buiten de muziek zelf gelegen is. Het gaat dan om kenmerken als het muzikaal genre waartoe de uitvoering van een specifieke song gerekend kan worden, de taal waarin gezongen wordt en een aantal kenmerken van de uitvoerenden. Deze kenmerken maken samen met de tekstinhoud deel uit van de inhoud van het boodschapsysteem van populaire muziek. De mate waarin een bepaald genre, waarvan de oorsprong duidelijk in een bepaald land ligt, voorkomt in de hitmuziek van een bepaald moment, vormt een indicator voor het belang dat in het boodschapsysteem van hitmuziek aan dat land wordt toegekend.

Rosengren (1988) en Rosengren en Windahl (1989) gaan uit van een soortgelijke notie in hun onderzoek naar de werking van televisie. Zij reconstrueren de 'geestelijke landkaart' van twee groepen Zweedse jongeren die respectievelijk veel en weinig televisie zeggen te kijken. Zij hebben hen de vraag voorgelegd naar welk land ze het liefst zouden emigreren wanneer ze daartoe gedwongen zouden worden. Zware kijkers blijken significant vaker de Verenigde Staten te noemen als meest favoriete land dan de lichte kijkers. Rosengren wijt dit verschil aan de dominantie van Amerikaanse series op de Zweedse televisie (Rosengren en Windahl 1989, p. 227-231).

In het kader van de analyse van de aard van de hitmuziek wordt onderzocht of er sprake is van een bepaalde systeem in de aard van de hitmuziek en zo ja, op welke manier dat systeem zich in de periode 1960-1985 heeft ontwikkeld.

De *tekstinhoud* van hitmuziek wordt hier beschouwd als een specifieke verwoording van (een deel van de) werkelijkheid die buiten de hitmuziek zelf ligt. In de analyse van de tekstinhoud wordt onderzocht of er sprake is van een systeem in de teksten dat kenmerkend is voor de hitmuziek op een bepaald moment. Wanneer er sprake is van een bepaald systeem wordt onderzocht hoe dat systeem zich in de tijd heeft ontwikkeld. Het systeem in de tekstinhoud wordt onderzocht met behulp van inhoudsanalyse (Krippendorff, 1980; Holsti, 1969).

#### 4.3 Aard van de hitmuziek

De vraag die beantwoord wordt in de analyse van de aard van de hitmuziek luidt als volgt:

- Is er sprake van een systeem in de aard van de muziek op de Nederlandse hitparade en, zo ja, hoe heeft dat systeem zich in de periode 1960-1985 ontwikkeld?

In het kader van het onderzoek naar het systeem in de aard van de hitmuziek zijn alle hits uit de hitparades van 1959-1985 geanalyseerd. Allereerst is een databestand opgezet waarin een aantal gegevens over alle 7338 hitsongs uit de periode 1959-1985 zijn opgenomen.<sup>5</sup> Daarbij gaat het om: (1) de naam van de uitvoerende artiest(en), (2) de naam van het platenlabel waarop de hitsong is uitgebracht,<sup>6</sup> (3) het aantal punten dat de betreffende song in het specifieke jaar op de hitparade heeft gescoord, (4) de wegingsfactor voor iedere hitsong.

Alle informatie nodig in het kader van de analyse van de aard van de hitmuziek kan gecodeerd worden op het niveau van de uitvoerenden van de hits.<sup>7</sup> Uitgaande van het basisbestand, met daarin de algemene gegevens over de hits, is daarom een tweede bestand gecreëerd bestaande uit een lijst van namen van alle, ruim 2500, uitvoerenden die één of meer hits hebben gehad. Daar is informatie over de uitvoerenden aan toegevoegd.

Vervolgens zijn de gegevens over de uitvoerenden gekoppeld aan de gegevens over de songs in het basisbestand. Aldus ontstaat een bestand met gegevens aan de hand waarvan het mogelijk is een antwoord te formuleren op de vraag die ten grondslag ligt aan dit deel van de analyse van het systeem in de boodschap hitmuziek.

#### 4.3.1 Indicatoren

De aandachtspunten in deze analyse zijn vastgesteld op basis van een inventarisatie van kenmerken van hitmuziek, niet behorende tot de tekstinhoud, die naar een buitenmuzikale werkelijkheid verwijzen en waarvan kan worden vastgesteld naar welk aspect van die werkelijkheid ze verwijzen, zodat ze als indicatoren voor de stand van het boodschapsysteem kunnen dienen.

De hier onderscheiden onderdelen van de aard van hitmuziek verwijzen op een aantal manieren naar verschillende onderdelen van de buitenmuzikale werkelijkheid. Het aandeel van hits uit bepaalde genres, van hits van artiesten uit bepaalde landen en van hits waarvan de tekst in een bepaalde taal zijn gesteld worden hier opgevat als indicatoren van het belang van verschillende landen en culturen in het boodschapsysteem van hitmuziek.

Op een gelijksoortige manier wordt het aandeel van hits vertolkt door vrouwen of mannen opgevat als een indicator voor de plaats die aan vrouwen en mannen in het boodschapsysteem van hitmuziek wordt toegekend.

Het aandeel van hits van artiesten van verschillende etnische oorsprong wordt beschouwd als een indicator voor de plaats van mensen van verschillende etnische afkomst.

Voorts wordt het aandeel van de hits dat wordt uitgevoerd door respectievelijk solisten, duo's en groepen vastgesteld. Aan de hand hiervan kan nagegaan worden in hoeverre de nadruk ligt op het collectief dan wel op het individu in het boodschapsysteem van populaire muziek.<sup>8</sup>

De volgende variabelen zijn in de analyse van de aard van de hitmuziek betrokken.



- *muzikaal genre* waartoe de muziek van de uitvoerenden gerekend kan worden.

Het begrip *genre* is eerder gedefinieerd als een categorie muziek die zich wat betreft muzikale kenmerken onderscheidt van anderen en die voor (een groep) mensen als zodanig herkenbaar en benoembaar is.<sup>9</sup> De genres die hier worden onderscheiden zijn: Anglo-Amerikaanse pop-en rockmuziek, blues, soul, funk, disco, rap, jazz, Nederlandstalige levensliederen, Nederlandstalige amusementsmuziek, cabaret-, luister- en protestliedjes, Franse chansons, Duitse Schlagers, Anglo-Amerikaanse vocalistenmuziek, country, Engelstalige 'meezingers', Zuid-Europese populaire muziek en Zuid-Amerikaanse muziek.<sup>10</sup> Bij de indeling van de verschillende groepen en artiesten in verschillende categorieën is zoveel mogelijk gebruik gemaakt van naslagwerken. Daarnaast is behalve van de kennis van de onderzoeker zelf, gebruik gemaakt van de expertise van een aantal sleutelfiguren en kenners van populaire muziek.<sup>11</sup>

- *land van herkomst* van de uitvoerende(n)
- *taal* waarin de tekst van hitsong gesteld is.
- *samenstelling* van de uitvoerenden naar geslacht, etniciteit<sup>12</sup> en aantal.

De variabelen *muzikaal genre*, *land van herkomst*, *taal* waarin de tekst is gesteld en *samenstelling* van de uitvoerenden (naar geslacht, etniciteit en aantal) worden hier gebruikt als indicatoren om de stand van het boodschapsysteem populaire muziek wat de aard betreft, vast te stellen.

#### 4.4 Tekstinhoud

De tekstinhoud is geanalyseerd op basis van een steekproef van de hits uit de periode 1959-1985. Met inachtneming van de betrouwbaarheidsintervallen zoals die gelden voor steekproeftrekking uit kleine populaties is gekozen voor het analyseren van songs uit een aantal jaren uit die periode. Er is gekozen voor een analyse van een steekproef van songs uit een aantal blokken van twee jaar: 1959/60, 1962-63, 1966-67, 1970-71, 1974-75, 1978-79, 1982-83, 1984-85.<sup>13</sup> Bij de steekproeftrekking is gewogen naar populariteit van de hits, zodat songs die hoog en lang in de hitparade hebben gestaan een relatief grote kans hebben om in de steekproef terecht te komen. De noodzaak van de weging is in paragraaf 4.1. uiteengezet.

De steekproef omvat 730 hits. Onder deze 730 songs bleken zich 34 instrumentale nummers te bevinden. Deze zijn bij de analyse van de tekstinhoud buiten beschouwing gebleven. Op die manier bleven in het totaal 696 songs over die voor analyse in aanmerking kwamen. Het is niet mogelijk gebleken om de teksten van alle songs te achterhalen.<sup>14</sup> In totaal werden 664 teksten gevonden. Ruim 500 van deze teksten waren te vinden in oude edities van voornamelijk Nederlandse muziekbladen. De tekst van de overige songteksten werd achterhaald door vanaf de plaatopname van de songs de tekst op te tekenen.

Hieronder volgt een overzicht van de populatie naar jaar, het aantal songs in de steekproef per jaar en het aantal gevonden en geanalyseerde songs.

Tabel 4.1.			
Aantal hits in de populatie, in de steekproef en het aantal geanalyseerde songs per jaar (inclusief instrumentale nummers)			
jaar	populatie per jaar	'gewenste' steekproef	aantal gevonden hitteksten
1959/60	121	40	37
1962	115	40	39
1963	133	40	35
1966	269	50	47
1967	273	50	49
1970	317	50	50
1971	356	60	59
1974	315	50	49
1975	346	50	42
1978	319	50	50
1979	297	50	49
1982	333	50	48
1983	336	50	46
1984	329	50	50
1985	295	50	48
<b>totaal</b>	<b>4154</b>	<b>730</b>	<b>698</b>

De onderzoeksvraag die ten grondslag ligt aan de analyse van de tekstinhoud van het boodschapsysteem van hitmuziek in Nederland luidt:

- Is er sprake van een systeem in de tekstinhoud van de muziek op de Nederlandse hitparade en, zo ja, hoe heeft dat systeem zich in de periode 1960-1985 ontwikkeld?

#### 4.4.1 Indicatoren

Ten einde een instrumentarium te ontwikkelen om via een inhoudsanalyse de voornoemde vraag te kunnen beantwoorden is een vooronderzoek verricht waarin de inhoud van een aantal teksten van hitsongs verspreid over de te onderzoeken periode is geanalyseerd. Voor deze analyse werd een voorlopig instrument ontwikkeld dat onder meer een uitgebreide lijst van thema's bevatte waarvoor moest worden nagegaan of ze in de teksten voorkwamen. Deze lijst was gebaseerd op de aandachtspunten in onderzoek naar normen en waarden en veranderingen daarin (Zie onder meer: Inglehart, 1977; Becker, van Enckevort, Enschedé, de Moor, Nauta & van Stiphout 1983; Felling, Peters & Schreuder, 1983). Op basis van dat onderzoek is een instrument voor de analyse van de inhoud van het systeem in de teksten van hitsongs ontwikkeld.

Na analyse van de teksten met het voorlopig instrument bleek het slechts mogelijk om het voorkomen van het themagebied 'liefde, relaties en sexualiteit' betrouwbaar vast te stellen.<sup>15</sup> Andere thema's zoals 'oorlog en vrede', 'school' en 'arbeid' blijken dermate weinig dan wel dermate verholten in de teksten aan bod te komen dat ze niet betrouwbaar te coderen zijn. Reeds bij het ontwikkelen van het meetinstrument blijkt de dominantie van het thema 'liefde, relaties en sexualiteit'. Daarmee kan de eerste conclusie met betrekking tot de inhoud van het boodschapsysteem van hitmuziek reeds worden getrokken: 'liefde, relaties en sexualiteit' staat centraal in het boodschapsysteem van hitmuziek.

Naast de thema's zijn ook een aantal andere aspecten van de inhoud van de hitteksten geanalyseerd. Zo is aandacht besteed aan de personages in de tekst. Als derde aandachtspunt gold de manier waarop toekomst en verleden in de hitteksten aan de orde worden gesteld.

#### 4.4.2 Liefde, relaties, sexualiteit

Op de eerste plaats is onderzocht:

- de mate van voorkomen van het thema '*liefde, relaties en sexualiteit*'.

Daarnaast is onderzocht:

- het *belang* van het thema '*liefde, relaties en sexualiteit*'.

Daarbij is onderscheid gemaakt tussen 'enig hoofdthema', 'hoofdthema samen met een ander thema' en 'bij-thema'. Een bepaald thema is 'enig hoofdthema' wanneer louter die betreffende thematiek centraal staat in de song. Er is sprake van een 'hoofdthema samen met een ander thema' wanneer het onderzochte thema weliswaar een centrale plaats in de tekst inneemt, maar tegelijkertijd een ander thema van vergelijkbaar belang is.<sup>16</sup> In een dergelijk geval kent de tekst in feite een samengesteld hoofdthema. Van een bijthema is sprake wanneer een ander thema centraal staat in de song en het onderzochte thema zijdelings aan bod komt.

Vervolgens is vastgesteld welke

- *positie* ten opzichte van het thema '*liefde, relaties, sexualiteit*'.

wordt ingenomen. De mogelijke scores op deze variabele zijn: positief, neutraal, negatief. Voorts is nagegaan de

- *manier* waarop het thema '*liefde, relaties en sexualiteit*' wordt behandeld.

Nagegaan is of de nadruk ligt op affectieve, vooral emotionele liefde dan wel op puur lichamelijke, seksuele liefde.<sup>17</sup>

Ook is middels een tweetal variabelen vastgesteld in hoeverre bepaalde

- *intimiteiten*

aan de orde worden gesteld. Achtereenvolgens gaat het hier om 'kussen, strelen, in de armen nemen, omhelzen' en om '(met iemand) naar bed gaan', 'de liefde bedrijven'.

Daarna is getracht voor die songs waarin sprake is van een liefdesrelatie vast te stellen in welke fase de relatie zich bevindt. Deze variabele is

- *'fase in de verhouding'*

genoemd. De categorisering is ten dele ontleend aan eerder inhoudsanalytisch onderzoek (Hayakawa, 1955; Horton, 1957; Carey, 1969a, 1969b). De eerste categorie heeft betrekking op die gevallen waarin geen sprake is van een liefdesrelatie maar waarin wel over liefde en/of sexualiteit gezongen wordt. De tweede categorie heeft betrekking op de fase in de verhouding die wel het 'blauwtje', de onbeantwoorde liefde, genoemd wordt. Vervolgens wordt als derde een categorie onderscheiden die betrekking heeft op het begin van een relatie, dan wel om de aanzet daartoe (iemand voelt zich tot een ander aangetrokken en wenst een relatie aan te gaan). Deze categorie is ook van toepassing wanneer er sprake is van een (wil tot) hereniging na scheiding of breuk. Als vierde categorie is het hoogtepunt van de relatie onderscheiden, men is 'happy in love'. De volgende, vijfde categorie heeft betrekking op de relaties in songs die zich in rustig vaarwater bevinden. De zesde categorie wordt gevormd door de relatie die in een crisis verkeert of die dreigt te stranden; er is sprake van een neerwaartse koers. De laatste en zevende categorie heeft betrekking op de gevallen waarbij de relatie voorbij is en een of beide partners alleen achterblijven.

#### 4.4.3 Personages

Naast de thema's zijn ook een aantal andere aspecten van de inhoud van de hitteksten geanalyseerd. Zo is getracht kenmerken van de personages die zich in de teksten manifesteren vast te stellen en hun interactiepatronen te analyseren. Het bleek niet mogelijk om naar analogie van Gerbner's televisie-demografie een 'hitteksten-demografie' te reconstrueren. Via de televisie wordt in een kort tijdsbestek relatief veel informatie (audio-visueel) overgedragen. In vergelijking daarmee zijn de mogelijkheden van songteksten beperkt. In songteksten moet alle informatie verwoord worden. Het zijn beschrijvingen van situaties, gedachten, processen en dergelijke. Televisieprogramma's zijn afbeeldingen van de werkelijkheid zelf en zijn vanwege hun specifieke symbolische aard (naast auditief vooral ook visueel) in staat om de werkelijkheid in principe completer te 'verbeelden'. Desalniettemin treden in teksten van populaire muziek bepaalde personages in bepaalde situaties op de voorgrond.

In eerste instantie is in de analyse middels de variabelen 'vertelperspectief' en 'schaal van de interactie' aandacht besteed aan de personages die in de tekst

optreden. In de analyse van de data is vervolgens uit een combinatie van de variabele 'vertelvorm' en 'geslacht van de leadzang' de variabele 'sexe van de ik-figuur' geconstrueerd.

Aan de hand van de variabele

*- vertelperspectief*

wordt vastgesteld welke de meest voorkomende vertelvorm is. Meer concreet wordt nagegaan of er sprake is van een ik- of van een andere vertelvorm. Wanneer er sprake is van de ik-vorm impliceert dat een grote betrokkenheid van de persoon van de uitvoerende bij datgene wat in de tekst van de song te berde gebracht wordt. De vertolking van de song krijgt daardoor vooral het karakter van een sterk persoonlijke uiting.<sup>18</sup>

Tevens is nagegaan op welke schaal de

*- interactie tussen de centrale personages*

zich afspeelt. Voor deze variabele zijn slechts twee categorieën onderscheiden. De eerste heeft betrekking op de situatie waarin sprake is van een centrale interactie tussen twee aanwijsbare individuen. De resterende interactiepatronen worden ingedeeld in de tweede categorie 'overige interactiepatronen'.

#### 4.4.4. Toekomst en verleden

Het derde aandachtspunt is de manier waarop de toekomst en het verleden in hitteksten aan de orde worden gesteld.

*- toekomst*

Er is nagegaan of er vooruitgeblikt wordt in de teksten van de songs en zo ja, welk

*- beeld van de toekomst*

wordt geschetst: positief, negatief, neutraal of onzeker. Een onzeker toekomstbeeld houdt in dat zowel een positieve als een negatieve toekomst is mogelijk). Op basis van informatie over de vraag of er vooruitgeblikt wordt kan vastgesteld worden in hoeverre een oriëntatie op de toekomst een substantieel element in de hitmuziek vormt. Op basis van informatie over het beeld van de toekomst kan worden vastgesteld of op een bepaald moment een optimistisch dan wel pessimistisch perspectief overheerst.

*- verleden*

Er is nagegaan of er sprake is van een terugblik en zo ja, welk

wordt geschetst: positief, negatief of neutraal. Aan de hand van informatie over de mate waarin teruggeblikt wordt kunnen conclusies getrokken worden over belang van het verleden in de hitmuziek. Op basis van informatie over het beeld van het verleden in hitteksten kan de oriëntatie in een bepaald jaar ten opzichte van het verleden vastgesteld worden.

#### 4.5 Betrouwbaarheid van het inhoudsanalyse-instrument

De eis van betrouwbaarheid die aan een inhoudsanalyse instrument wordt gesteld is gericht op de registratie van subjectieve invloeden van onderzoeker en codeurs. Door de analyse te laten verrichten door verschillende personen, in het onderhavige geval vier, en het instrument dusdanig vorm te geven dat de intercodeur-betrouwbaarheid voldoende is krijgt de reconstructie van de symbolische inhoud een minder particulier karakter dan wanneer ze slechts door één persoon zou zijn verricht. Daarmee is echter geenszins een hypothetische 'objectieve werkelijkheid' vastgesteld (zie: Andr  n, 1981).

In het kader van de hier verrichte inhoudsanalyse is de onderzoeksvraag vertaald in een instrument dat vier maal werd bijgesteld als gevolg van ervaringen in proefcodeerfases. Alvorens het instrument definitief vorm kreeg is drie maal een toets van de intercodeur-betrouwbaarheid uitgevoerd.<sup>19</sup> Vervolgens is gestart met de daadwerkelijke analyse van het materiaal. Nadat de helft van het materiaal was geanalyseerd is opnieuw een betrouwbaarheidstoets uitgevoerd. De resultaten van die toets zijn hieronder weergegeven. De betrouwbaarheid wordt berekend met behulp van Krippendorff's betrouwbaarheidsmaat (Krippendorff, 1980, p. 129 e.v.).

Tabel 4.2.			
Intercodeur betrouwbaarheid van de variabelen uit de inhoudsanalyse van songteksten.			
variabele naam	variabele soort	coëfficient	conclusie (*)
1.thema liefde	nominaal	.94	+
2.belang thema liefde	nominaal	.78	+
3.positie t.a.v. liefde	ordinaal	.81	+
4.manier waarop liefde	nominaal	.84	+
5.kussen e.d.	nominaal	.90	+
6.'liefde bedrijven'	nominaal	.80	+
7.fase in de verhouding	ordinaal	.85	+
8.vertelperspectief	nominaal	.94	+
9.schaal v.d. interactie	nominaal	.80	+
10.vooruitblik	nominaal	.73	+
11.beeld v.d. toekomst	ordinaal	.64	
12.terugblik	nominaal	.82	+
13.beeld v.h. verleden	ordinaal	.82	+
(*) +=voldoende betrouwbaar			

Krippendorff legt de kritische grens met betrekking tot de betrouwbaarheid bij .67. Alle scores die beneden .67 liggen mogen volgens Krippendorff niet als betrouwbaar worden beschouwd. Slechts de variabele 'beeld van de toekomst' voldoet niet aan die eis. Echter gezien het geringe verschil tussen de score en de kritische grens (.03) is besloten de variabele toch in de analyse mee te nemen. Ten aanzien van conclusies die (mede) gebaseerd zijn op scores van op deze variabele dient enig voorbehoud gemaakt te worden.

In het volgende hoofdstuk worden de resultaten van de analyse van de aard van de hitmuziek besproken. In het daaropvolgende hoofdstuk komen de resultaten van de analyse van de tekstinhoud aan de orde.

1. De hitsong 'Yesterday' geschreven door John Lennon en Paul McCartney, is bijna onlosmakelijk verbonden met de uitvoering door een groep bestaande uit vier blanke jongens uit Liverpool die zich the Beatles noemden, met zang van Paul McCartney. De song 'Alexander's Ragtime Band', geschreven door Irving Berlin in 1911, is op de eerste plaats de wereld ingegaan als compositie die door een groot aantal verschillende artiesten is uitgevoerd. In de periode dat de song gecomponeerd werd, was er geen sprake van een auditief medium dat een specifieke uitvoering van de song gemeengoed kon laten worden.

2. Hierbij dient te worden aangetekend dat songs die in twee opeenvolgende jaren in de hitparade gestaan hebben (doordat ze bijvoorbeeld in de periode december-januari genoteerd stonden) twee keer zijn geteld. Als populatie wordt hier immers gehanteerd de som van alle hits die in de afzonderlijke jaren in de hitparade hebben gestaan.

3. Voor de jaren 1959/60 tot en met 1964 zijn de jaaroverzichten volgens het voornoemde systeem op basis van de maandlijsten uit het blad Muziek Express eigenhandig samengesteld. De jaaroverzichten voor de periode 1965 tot en met 1985 werden ons ter beschikking gesteld door de Stichting Nederlandse Top 40.

4. Die gegevens zijn ter beschikking gesteld door het onderzoeksbureau Intomart dat sinds enkele jaren in opdracht van de auteursrechtenorganisatie BUMA wekelijks een hitparade samenstelt. De Intomart-jaarlijst wordt niet samengesteld op basis van het systeem van puntentoekenning zoals dat gehanteerd wordt door de Nederlandse Top 40, maar op basis van de totale verkoop van de respectievelijke songs gerealiseerd in alle weken van het betreffende jaar.

5. Voor de analyse zijn de hits uit de jaren 1959 en 1960 bij elkaar gevoegd en zijn de twee jaren "teruggebracht" tot één waarnemingsmoment. De reden hiervoor is dat er in de jaren 1959 en 1960 sprake is van relatief weinig hits omdat in die jaren nog sprake is van een hitparade die uit slechts 15 songs bestaat en die maandelijks wordt samengesteld. Door beide jaren samen te voegen is het mogelijk de conclusies op een bredere basis te stoeien.

6. Het label waarop de hitsingle is uitgebracht geeft informatie over één aspect van de *productie* van populaire muziek. De in Nederland opererende platenmaatschappijen brengen doorgaans zowel muziek van Nederlandse als muziek van buitenlandse artiesten in Nederland op de markt. Dat geldt voor de Nederlandse afdelingen van de multinationals die in Nederland actief zijn en voor de Nederlandse maatschappijen die vrijwel geen vestigingen in het buitenland hebben. De Nederlandse afdelingen van de multinationale ondernemingen krijgen de buitenlandse muziek door de internationale afdelingen aangeleverd. Nederlandse maatschappijen sluiten vaak een overeenkomst met die buitenlandse maatschappijen die niet groot genoeg zijn om eigen vestigingen in het buitenland op te zetten. Een dergelijke overeenkomst houdt in dat de Nederlandse maatschappij de muziek van de buitenlandse firma in Nederland op de markt brengt. Dat gebeurt dan doorgaans op het label van de buitenlandse maatschappij. Ook komt het voor dat buitenlandse maatschappijen een overeenkomst sluiten met een vestiging van een multinational in Nederland, waarna die vestiging naast de verspreiding van het eigen Nederlandse repertoire en het buitenlandse repertoire van de moedermaatschappij ook de muziek van een andere buitenlandse maatschappij verzorgt (Zie ook: Rutten & Oud, 1991). Zo verzorgde de Nederlandse afdeling van de multinational BMG tot voor kort de productie en verkoop van de muziek van de Amerikaanse maatschappij Tamla Motown.

De naam van het label waarop de song is uitgebracht verwijst in de meeste gevallen naar een specifieke afzonderlijke eenheid in de internationale structuur van productie van populaire muziek, waar een beslissing ten aanzien van het al dan niet produceren van muziek genomen wordt. Aan de hand van de variabele 'label waarop de hit is uitgebracht' is het mogelijk om vast te stellen of bepaalde eenheden zich kenmerken door de marketing van bepaalde soorten muziek. In de periode die hier onderzocht is blijken 322 verschillende labels in de hitparade voor te komen.



7. In sommige gevallen bleek dat voor de variabele muzikaal genre niet altijd op te gaan. Sommige artiesten veranderen gedurende hun loopbaan van stijl. Zo was de Nederlandse groep BZN begaf zich echter later in het genre van de (engelstalige) meezingers. De Bee Gees was een band die tot het 'pop/rock' genre gerekend kon worden, maar stapte in de tweede helft van de zeventiger jaren over op 'disco'.

Artiesten die tijdens de onderzochte periode van genre veranderden kregen een specifieke code mee, waarna later in het bestand met song-gegevens per song werd bekeken welke genre-aanduiding hier van toepassing is.

8. Deze aandachtspunten in de analyse van de aard van de hitmuziek zijn vergelijkbaar met de aandachtspunten die onder meer door Signorielli zijn geformuleerd in de analyse van de televisie-demografie. Op basis van de frequentie van voorkomen van personen met bepaalde kenmerken construeert zij een televisie-demografie die vergeleken wordt met de demografie van de 'echte wereld' en komt tot de conclusie dat de inhoud van het boodschapsysteem op dit punt fundamenteel afwijkt van de reële situatie in de samenleving (Signorielli, 1984).

9. Derhalve komen hier categorieën als 'hitparademuziek', 'middle of the road', en 'gouwe ouwe' die zowel door Sikkema, als door Van Bork en Jacobs (Zie Bijlage I) worden gebruikt, niet voor. Deze categorieën duiden op een verzameling van songs uit verschillende muzikale genres en staan als gevolg daarvan haaks op een indeling in genres. Afgezien van deze verschillen vertoont de hier gebruikte indeling sterke overeenkomsten met die van voornoemde onderzoekers.

10. Elk van de onderscheiden genres wordt kort besproken in Bijlage IV.

11. Er werd gebruik gemaakt van de volgende naslagwerken: Hardy & Laing (1976a; 1976b; 1976c), Futrell et al (1982); Bajema et al (1982), Rice et al (1985), Whitburn (1985), Bouwman et al (1987), Steensma (1985, 1988).

12. Het voornemen om de etnische samenstelling van de uitvoerenden te onderzoeken, kon vanwege ontbreken van voldoende informatie slechts ten dele gerealiseerd worden. Het bleek slechts mogelijk om voor de solisten de etniciteit vast te stellen. Het vaststellen van de etnische achtergrond van elk lid van de duo's en groepen afzonderlijk bleek niet mogelijk. Het bleek echter wel mogelijk de etnische afkomst van degene die de 'lead-vocals' verzorgt vast te stellen.

13. De oorspronkelijke opzet van het onderzoek was de ontwikkeling van de populaire muziekcultuur in de periode 1960-1983 in kaart te brengen. Daartoe zou de hitmuziek in blokken van twee jaar, om en om, wel en niet in de analyse worden betrokken. Uitgangspunt was om als meest recente blok de jaren 1982 en 1983 in de analyse op te nemen. Doordat de ontwikkeling van het inhoudsanalyse instrument en de verzameling van de teksten van songs meer tijd in beslag nam dan was voorzien is besloten om de jaren 1984 en 1985 eveneens in de analyse te betrekken.

14. Het dient opgemerkt te worden dat er in Nederland nauwelijks sprake is van archivering van (populaire) muziek. Onderzoekers zijn aangewezen op privé collecties die niet altijd even gemakkelijk toegankelijk zijn. In het onderhavige onderzoek kon dankbaar gebruik gemaakt worden van de archieven van Bonaventura (OOR en de Hitkrant), VNU (Popfoto, Muziek Express, Muziekparade) en de archieven van Frans Steensma (eindredacteur Oor's Popencyclopedie) en Stan Rijken (popjournalist van o.m. Trouw). Recentelijk zijn initiatieven tot archivering ondernomen.

15. Songs die andersoortige liefde tot onderwerp hebben dan tussen twee 'partners' (bijvoorbeeld moederliefde, liefde tot god, liefde voor flora en fauna of vaderlandsliefde) worden niet tot dit thema-gebied gerekend.

16. Zo kent de tekst van een song waarin een soldaat zijn geliefde moet verlaten om te gaan vechten in een oorlog een tweetal hoofdthema's: oorlog en liefde-en-relaties. Beiden krijgen dan de status 'hoofdthema samen met een ander'.

17. Oorspronkelijk is overwogen de geaardheid (homo- dan wel heterosexueel) van de bezongen liefdesrelaties vast te stellen. Dit bleek onmogelijk; hitteksten geven hierover geen uitsluitsel. Liefdesliedjes zijn in de meeste gevallen in de ik-vorm gesteld en zijn gericht aan een niet nader geïdentificeerde jij-figuur. Slechts in een klein deel van de teksten is het mogelijk om de geslachtelijke identiteit van beide figuren vast te stellen.

18. Voor die hitteksten waar sprake is van een ik-figuur is getracht vast te stellen van welk geslacht de ik-figuur is. Het bleek echter dat op basis van de tekst van de song dit slechts voor een klein aantal songs mogelijk is. In tweede instantie is het geslacht van de ik-figuur bepaald aan de hand van de sexe van degene die de 'lead-zang' verzorgd.

19. De intracodeur-betrouwbaarheid is in het kader van dit onderzoek niet getoetst. Deze consistentietoets houdt in dat men één en dezelfde codeur op twee verschillende tijdstippen hetzelfde materiaal laat coderen. Er is sprake van intracodeur- betrouwbaarheid wanneer de overeenstemming tussen beide coderingen voldoende is. Aan de hand van de intra-codeur betrouwbaarheids-toets wordt nagegaan of de codeurs consistent coderen.

### DE AARD VAN DE HITMUZIEK IN NEDERLAND: 1960-1985

In het vorige hoofdstuk is het begrip 'aard van hitmuziek' gebruikt om een samenstel van kenmerken van hitmuziek aan te duiden die, op een andere manier dan de tekstinhoud, verwijzen naar een werkelijkheid die buiten de muziek zelf gelegen is. Dit hoofdstuk is een verslag van de analyse van het systeem in de aard van de hitmuziek. Hier wordt een antwoord geformuleerd op de volgende vragen:

- Is er sprake van een systeem van kenmerken dat op een andere manier dan de tekstinhoud verwijst naar een werkelijkheid die buiten de muziek zelf gelegen is, in de muziek op de Nederlandse hitparade?
- Zo ja, wat is de inhoud van dat systeem en hoe heeft dat systeem zich in de periode 1960-1985 ontwikkeld?

#### 5.1 Systeem in de aard van hitmuziek

Om na te gaan of er sprake is van een dergelijk systeem is gebruik gemaakt van Homals, een multivariate analysetechniek die geschikt is voor nominale variabelen. Bij die analyse is ervan uitgegaan dat er sprake is van een systeem wanneer een aantal songs op basis van een samenstel van kenmerken als een onderscheiden segment van hitmuziek benoemd kan worden.

De aanduiding 'Homals' is een afkorting van homogeniteitsanalyse. Met behulp van deze analysetechniek kan worden nagegaan of er in een databestand sprake is van homogeniteit in informatie. Men kan onderzoeken welke kenmerken (categorieën van variabelen) samen voorkomen, bij welke onderzochte objecten. In het onderhavige onderzoek zijn de songs de onderzochte objecten. Wanneer bepaalde kenmerken gezamenlijk voorkomen bij een aantal objecten, kan geconcludeerd worden dat die kenmerken eenzelfde verschijnsel in de onderzochte werkelijkheid indiceren. Op dezelfde manier als in factoranalyse wordt in Homals gezocht naar de dimensies die de meeste informatie verklaren. Voor de interpretatie van de uitkomsten van de analyse wordt gebruik gemaakt van een afbeelding van de verschillende categorieën en objecten, als punten in een tweedimensionaal vlak. Daarbij wordt het coördinatenstelsel gevormd door de twee dimensies die het grootste deel van de informatie verklaren. De dimensie die de meeste informatie verklaart wordt op de horizontale as uitgezet, de op een na belangrijkste dimensie op de verticale as (Gifi, 1981; Lammers, Peters & van der Weegen, 1986). Wanneer een aantal categorieën en objecten in elkaars nabijheid worden gesitueerd en worden afgezonderd van anderen is er sprake van relatieve homogeniteit van informatie en verwijzen zij naar een verschijnsel in de onderzochte werkelijkheid.

De Homals-analyse verschaft inzicht in de systematiek in de muziek die van 1960 tot en met 1985 in de Nederlandse hitparade genoteerd heeft gestaan. Het geanalyseerde gegevensbestand omvat zeven variabelen met 52 categorieën en 7000 objecten. De som van het aantal songs die in de periode 1959-1985 in de hitparade

hebben gestaan bedraagt 7338. Er zijn 338 hits niet in de Homals-analyse opgenomen. Van die 338 zijn er 220 instrumentaal. Wanneer de instrumentale hits in de Homals-analyse worden meegenomen worden ze, vanwege de systematisch afwijkende scores, afgezonderd van de andere hits weergegeven. De tegenstelling tussen de instrumentale nummers en de rest wordt op die manier het overheersende indelingsschema. Omdat in een dergelijk geval sprake is van een artificiële structurering is besloten de instrumentale hits in de uiteindelijke Homals-analyse buiten beschouwing te laten. De songs waarover relatief veel informatie ontbreekt blijven om diezelfde reden, eveneens buiten beschouwing. Hierbij gaat het om 118 songs.

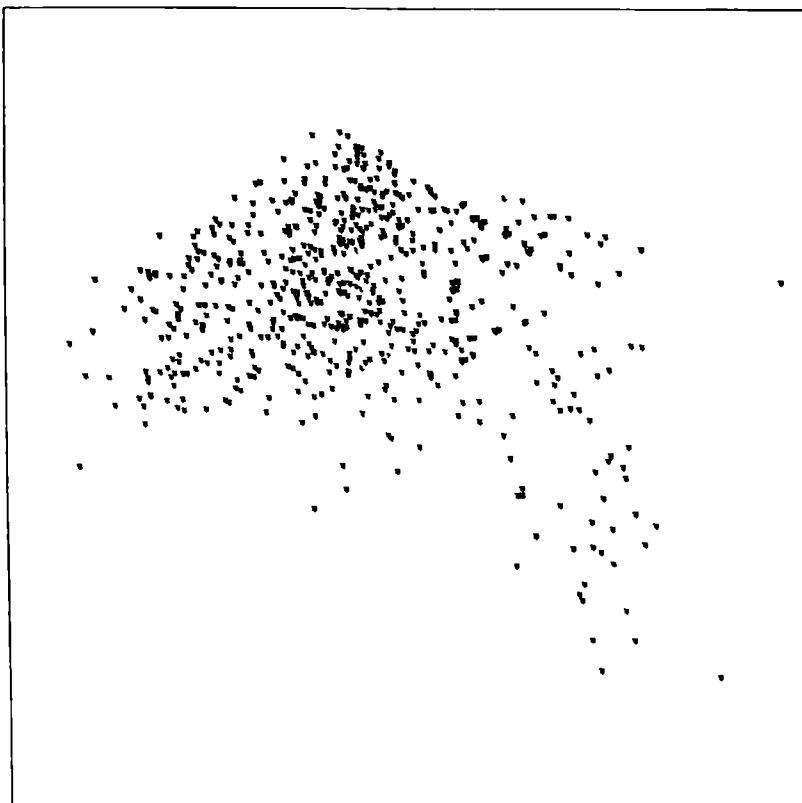
De aanduiding van de mate waarin een variabele de structuur in het onderzochte gegevensbestand bepaalt, wordt de discriminerende waarde genoemd. Wanneer een variabele een hoge discriminerende waarde heeft, betekent dat, dat de categorieën van die variabele een belangrijke rol spelen bij de benoeming van de elementen in de structuur. De discriminerende waarden van de verschillende variabelen die in de analyse van de aard van de hitmuziek zijn betrokken zijn weergegeven in tabel 5.1.<sup>1</sup>

Tabel 5.1 Discriminerende waarde van de variabelen (Homals)		
variabele	dimensie 1	dimensie 2
muziekgenre	.840	.659
land van herk.	.590	.471
taal	.538	.275
uitv. aantal	.494	.210
etn. vocal.	.535	.132
uitv. geslacht	.026	.483
gesl. vocal.	.010	.461

De variabele 'muziekgenre' heeft de hoogste discriminerende waarde op zowel de eerste als de tweede dimensie. Ook de variabele 'land van herkomst' scoort hoog op beide dimensies. Deze variabelen bepalen in sterke mate de structuur in de hitmuziek. Hoog op de eerste dimensie scoren verder nog de variabelen 'taal', 'uitvoerenden naar aantal' en 'etniciteit van de vocalen'. De eerste dimensie heeft betrekking op de nationaal-muzikale achtergrond van de hits.

Voor wat betreft de tweede dimensie onderscheiden zich naast de variabelen 'muziekgenre' en 'land van herkomst' de variabelen die betrekking hebben op de verschillende sexe-rollen bij de uitvoering van de hits ('geslacht van de uitvoerenden', 'geslacht van de zangster') door een relatief hoge discriminerende waarde (vgl. tabel 5.1)

In figuur 5.1. zijn alle hits afgebeeld naar gelang hun positie ten opzichte van de twee belangrijkste door Homals onderscheiden dimensies. Deze puntenwolk laat geen duidelijke, van elkaar afgebakende deelterreinen zien. Het gaat om een relatief breed, min of meer aaneengesloten veld.



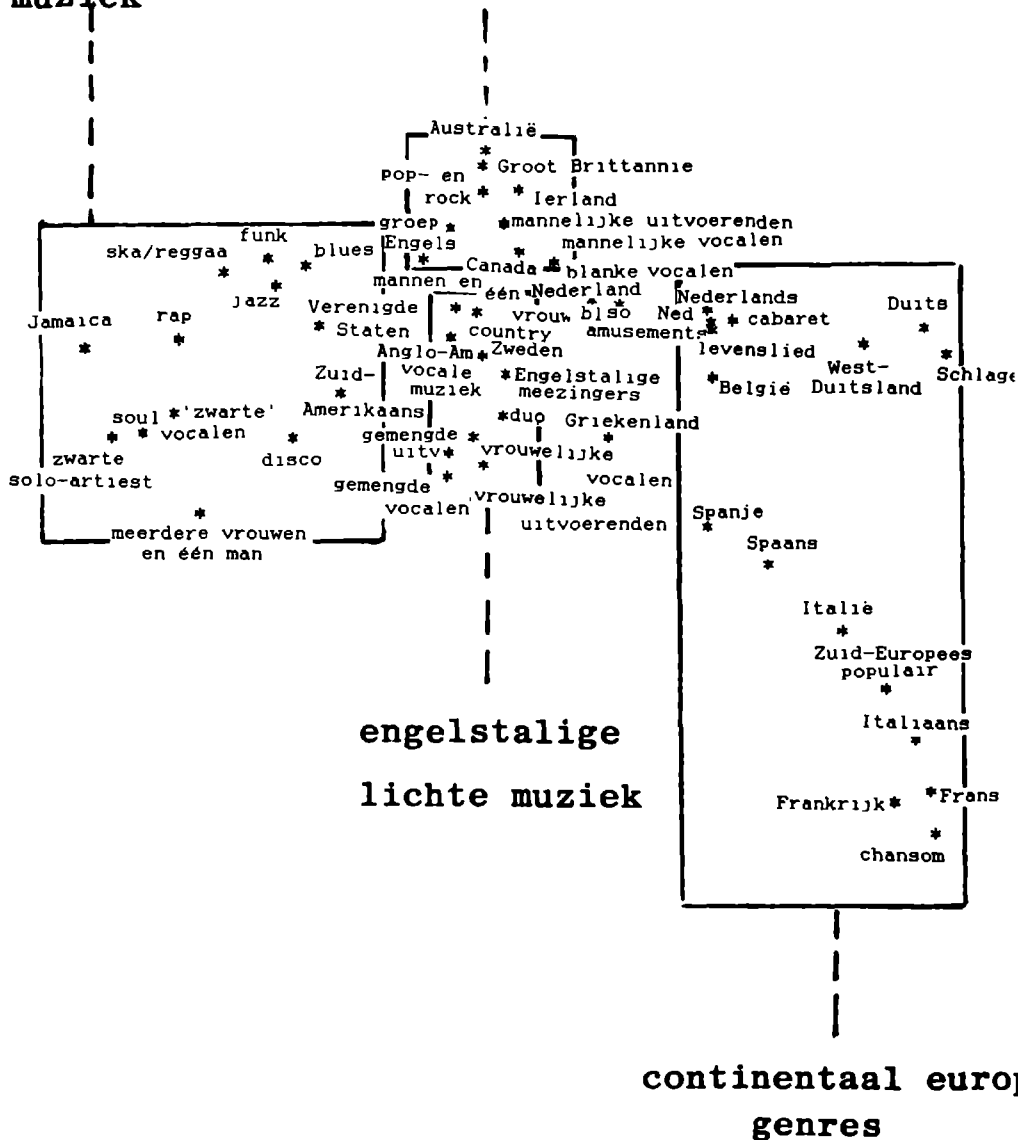
**Figuur 5.1 Situering van de onderzochte hitsongs (N=7000) ten opzichte van de met behulp van Homals onderscheiden dimensies.**

Wanneer de positie van de 52 verschillende categorieën van de zeven variabelen in datzelfde veld nader gezien worden (vgl. figuur 5.2), kan worden nagegaan in hoeverre de figuur reëel benoembare verschijnselen in de hitparademuziek indiceert.<sup>2</sup>

Op basis van de situering van de categorieën ten opzichte van elkaar (vgl. figuur 5.2) kunnen, in het licht van de inhoudelijke betekenis van deze, een viertal deelgebieden in de Nederlandse hitmuziek worden onderscheiden. In elk van die gebieden bevinden zich een aantal categorieën die samen verwijzen naar een specifiek segment van de hitmuziek in Nederland. Deze segmenten kunnen op de eerste plaats, zoals op basis van de waarden in tabel 5.1 verwacht kon worden, getypeerd worden aan de hand van hun specifieke nationale en muzikale oorsprong en achtergrond.

# afro-amerikaanse pop- en rockmuziek

muziek



Figuur 5.2 Situering van de categorieën van de onderzochte variabelen ten opzichte van de met behulp van Homals onderscheiden dimensies.

Links in de figuur bevindt zich de *Afro-Amerikaanse muziek*. Hierbij gaat het om een samenstel van muziekgenres die zich ontwikkeld hebben in of vanuit de zwarte Amerikaanse muziekcultuur. De genres die hier aangetroffen worden zijn: soul, disco, rap, ska/reggae, jazz, funk en blues, alsmede Zuid-Amerikaanse populaire muziek. Verder zijn hier gesitueerd de categorieën 'zwarte solo-uitvoerende' (samenstelling naar aantal), 'zwarte vocalen' (etniciteit vocalen), 'één man en meerdere vrouwen' (samenstelling naar geslacht) en de landen Jamaica en USA.

Het gebied dat boven in het midden van de figuur te vinden is kan worden aangeduid als *Anglo-Amerikaanse pop- en rockmuziek*. Hierbij gaat het om een muzieksoort, vooral uitgevoerd door blanke mannen, dat zich heeft ontwikkeld in het verlengde van de rock 'n' roll muziek die in de jaren vijftig in de Verenigde Staten is ontstaan. De enige categorie van de variabele genre die zich hier bevindt is pop- en rockmuziek. Verder worden hier een viertal Anglo-Amerikaanse landen aangetroffen: Groot-Brittannië, Ierland, Australië en Canada. Voorts liggen in dit gebied de categorieën 'groep' (samenstelling naar aantal), 'alleen mannen' (samenstelling naar geslacht), alsmede de categorie 'mannelijke vocalen' (geslacht van de vocalen).

Het derde onderscheiden deelgebied bevindt zich in de rechter benedenhoek van de figuur: de *continentaal Europese populaire muziek*. Het gaat hierbij om een verzameling van verschillende specifieke nationale tradities uit verschillende continentaal Europese landen waarvan de teksten gesteld zijn in de taal van het land van herkomst. De genres in dit gebied zijn: cabaret-, luister- en protestliedjes, Nederlandse amusementsmuziek, Nederlands levenslied, schlager, Zuid-Europees populair en chanson. Voorts zijn hier de volgende landen gesitueerd: Bondsrepubliek Duitsland, België, Griekenland, Spanje, Italië en Frankrijk. De talen in dit gebied zijn: Nederlands, Duits, Spaans, Italiaans en Frans.

Tenslotte ligt in het centrum een vierde benoembaar segment. Hier gaat het om de *Engelstalige lichte muziek*. Dit is een verzamelnaam voor een drietal melodieuze populaire genres waarin een duidelijk Anglo-Amerikaanse oriëntatie terug te vinden is, met name door het feit dat de teksten in het Engels zijn gesteld: Anglo-Amerikaanse vocalistenmuziek, Engelstalige meezingers en country. In dit gebied ligt eveneens de categorie 'meerdere mannen en één vrouw' (samenstelling naar geslacht). Het enige land dat in dit gebied te vinden is, is Zweden.<sup>3</sup>

Voordat verder ingaan wordt op de resultaten van de analyse worden de gepresenteerde uitkomsten getoetst aan andersoortige informatie die een vergelijkbaar inzicht verschaft in de aard van de Nederlandse hitcultuur. Hierbij gaat het om informatie over de 'labels' waarop de hits zijn uitgebracht. Strikt genomen is het label van een plaat het etiket dat in het midden van de plaat is aangebracht, waarop onder andere de merknaam staat afgedrukt. Gaandeweg echter is de aanduiding 'label' geworden tot een aanduiding voor de platenmaatschappij, of een onderafdeling ervan, die verantwoordelijk is voor de productie en marketing van een plaat of CD. Een aantal labels kenmerkt zich door het voeren van een specifiek muziekrepertoire dat beschreven kan worden in de categorieën

die in de onderhavige analyse zijn gehanteerd. Daardoor ontstaat de mogelijkheid om aan de hand van de variabele 'label' de resultaten van de verrichte analyse te valideren. Homals kent de mogelijkheid de positie van de categorieën van de variabele 'label' in figuur 5.2 vast te stellen zonder dat die variabele betrokken wordt in de bepaling van de structuur. Op basis van kennis over het specifieke repertoire van enkele labels, kan worden bepaald in welke van de hierboven beschreven gebieden zij door Homals geplaatst dienen te worden, mits de indeling juist is.

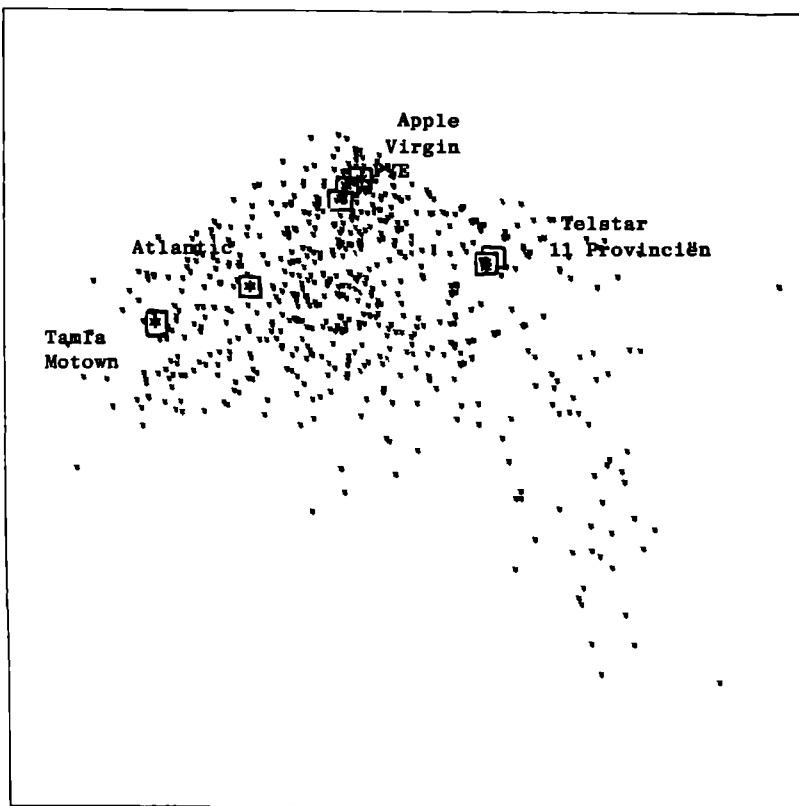
Nagegaan is waar de volgende labels door Homals in de figuur 5.2 gesitueerd worden: (1) *Tamla Motown* ('zwart' Amerikaans soullabel), (2) *Atlantic* (oorspronkelijk 'zwart' Amerikaans rhythm and blues label, waarop later ook veelvuldig rockmuziek is uitgebracht), (3) *Pye* (Brits label dat vooral belangrijk is geweest in de jaren zestig en waarop veel Britse pop- en rockmuziek is uitgebracht), (4) *Apple* (het label waarop vanaf 1967 de Beatles hun platen hebben uitgebracht als groep, later als solo-artiesten), (5) *Virgin* (Brits label in de jaren zeventig opgericht waarop vooral muziek van rockgroepen is uitgebracht), (6) *Telstar* (Nederlands label waarop vrijwel uitsluitend Nederlandstalige produkties zijn uitgebracht), (7) *11 provinciën* (Nederlands label waarop vrijwel uitsluitend Nederlandstalige produkties zijn uitgebracht).

Van Tamla Motown en in zekere mate ook van Atlantic kan verwacht worden dat ze in de sector 'Afro-Amerikaanse muziek' worden geplaatst. Wat betreft de labels Pye, Apple en Virgin kan een positie worden verwacht in het gebied dat door de 'Anglo-Amerikaanse popmuziek' wordt bestreken. Voor de labels Telstar en 11 Provinciën ligt een positie in het gebied dat bestreken wordt door de Europese continentale muziek, meer specifiek in de buurt van de Nederlandse populaire genres en de Nederlandse taal, in de lijn der verwachtingen.

Figuur 5.3 is gelijk aan figuur 5.2 met dien verstande dat in de eerste het zevental bovengenoemde labels is toegevoegd. Homals plaatst de labels daar waar ze gezien hun muzikale achtergrond verwacht kunnen worden. Dit versterkt het vertrouwen in de geldigheid van de eerdere conclusies met betrekking tot het systeem in de Nederlandse hitmuziek.

De populaire muziek op de Nederlandse hitparade kan op basis van de Homals-analyse onderverdeeld worden in een viertal hoofdstromen: Anglo-Amerikaanse pop- en rockmuziek, Afro-Amerikaanse muziek, Engelstalige lichte muziek en continentaal Europese muziek. De Nederlandse populaire genres manifesteren zich als een onderdeel van de continentaal Europese muziek. In de verdere bespreking zal echter een aparte categorie 'Nederlandse populaire genres' onderscheiden worden. Omdat het hier om een onderzoek van de hitmuziek in Nederland gaat is het noodzakelijk een dergelijke aparte categorie apart te beschouwen. Het feit dat een relatief groot deel van de categorie 'continentaal Europese muziek' blijkt te bestaan uit Nederlandse populaire genres (vgl. tabel 5.2) rechtvaardigt eens te meer een dergelijk onderscheid.





**Figuur 5.3** Situering van een zevental 'labels' tussen de categorieën van de onderzochte variabelen.

## **5.2 Vijf segmenten in de Nederlandse hitmuziek**

Het gemiddelde jaaraandeel van elk van de vijf onderscheiden segmenten in de muziek op de Nederlandse hitparade in de periode 1960-1985 is weergegeven in tabel 5.2. Bij de bepaling van dat aandeel is iedere song gewogen naar haar populariteit in het jaar dat ze in de hitparade heeft gestaan.

In de volgende paragrafen wordt elk van de vijf segmenten nader getypeerd aan de hand van de scores van elk van hen op de onderzochte variabelen. Tevens wordt de ontwikkeling van het aandeel in de Nederlandse hitmuziek in de periode 1960-1985 in kaart gebracht. Daarna volgt een beschrijving van de ontwikkeling van ieder segment aan de hand van de belangrijkste groepen en

artiesten. Deze beschrijving heeft tot doel een kwalitatief inzicht te verschaffen in de ontwikkeling van de verschillende muzikale segmenten van de hitmuziek in Nederland.<sup>4</sup>

Tabel 5.2.: Gemiddeld aandeel per jaar van de verschillende muzikale stromingen in de hitmuziek in Nederland (1960-1985)	
	% aandeel (*)
1. Anglo-Amerikaanse pop/rockmuziek	48%
2. Afro-Amerikaanse muziek	16%
3. Engelstalige lichte muziek	13%
4. Nederlandse populaire genres	13%
5. Europese continentale muziek	8%
6. Anderszins	2%
TOTAAL	100%

(N=7258, missing=80)

(\*) gewogen naar populariteit

Het belang van het aandeel van de verschillende artiesten in elk van de stromingen is vastgesteld op basis van hun aandeel in die stromingen, zoals dat resulteert uit de analyse van het databestand.<sup>5</sup> Waar relevant wordt de ontwikkeling van de bijdrage van muzikanten uit verschillende landen of regio's aan één specifieke muzikale stroming apart besproken.

De drie segmenten van de Nederlandse hitmuziek die van Anglo-Amerikaanse oorsprong zijn (pop- en rockmuziek, Afro-Amerikaanse muziek en Engelstalige lichte muziek) zullen eerst aan bod komen. Daarna worden de Nederlandse populaire genres besproken en vervolgens de overige continentaal Europese genres.

### 5.2.1 Anglo-Amerikaanse pop- en rockmuziek

Pop- en rockmuziek is kwantitatief de belangrijkste muziekstroming op de Nederlandse hitparade in de periode 1960-1985. Ze is van Anglo-Amerikaanse oorsprong. Van elke twee songs op de hitparade behoort er één tot deze categorie.

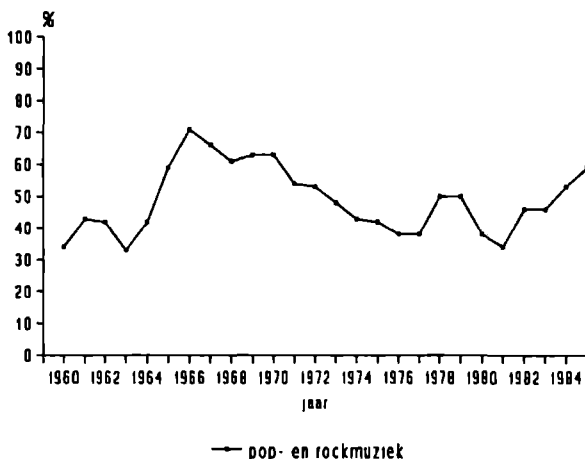
Britse artiesten zijn veruit de belangrijkste leveranciers van pop- en rockmuziek op de Nederlandse hitparade. Hun aandeel is 49%. Dit ondanks het feit dat de pop- en rockmuziek zich in eerste instantie in de Verenigde Staten heeft ontwikkeld.<sup>6</sup> Amerikaanse artiesten vertolken 25% van de pop- en rock, Nederlandse 19%. Muzikanten uit andere continentaal Europese landen zijn verantwoordelijk voor 4%. Het Engels is de pop- en rocktaal bij uitstek; 95% van de teksten is in het Engels gesteld, 2% in het Nederlands, 1% in een andere taal en 2% is instrumentaal. Pop- en rockmuziek is een vrijwel uitsluitend blanke aangelegenheid, 96% van de pop wordt gezongen door blanke vocalisten, 4% door niet-blanken.

De pop- en rockmuziek wordt, voor wat de uitvoering van de hits betreft, meer dan gemiddeld gedomineerd door mannen. Bij de vertolking van vier van de vijf pophits zijn louter mannen betrokken, slechts bij één van elke twintig (6%) zijn louter vrouwen betrokken.

Van alle pop- en rockhits wordt 52% uitgevoerd door een groep bestaande uit louter mannen. Mannelijke solisten zijn verantwoordelijk voor 24% van de popmuziek, vrouwelijke solisten en mannelijk duo's beiden elk voor 5%.

In figuur 5.4. is de ontwikkeling van het belang van de pop- en rockmuziek op de Nederlandse hitparade geschetst.

Het aandeel van de pop- en rockmuziek gedurende de gehele hier onderzochte periode blijkt aanzienlijk. Het is het kleinste in 1960 en het grootste in 1966. De grootste stijging doet zich voor in de periode van 1963 tot en met 1966. Zoals reeds vermeld komt het grootste deel van de pophits uit *Groot Brittannië*.



**Figuur 5.4: Aandeel van de Anglo-Amerikaanse pop- en rockmuziek per jaar (1960-1985)**

Aan het begin van de jaren zestig zijn Cliff Richard en the Shadows de belangrijkste Britse popartiesten op de Nederlandse hitparade. Cliff is het 'brave' Britse antwoord op de Amerikaanse rock 'n' roll ster Elvis Presley.

Vanaf 1963 manifesteert zich een nieuwe, specifiek Britse popstroming op de Nederlandse hitparade: de 'beatmuziek'. De belangrijkste representanten van deze stroming zijn the Beatles. Zij ontwikkelen zich in korte tijd tot de meest populaire groep van het westelijk halfrond. Een andere Britse band die in deze periode de Nederlandse hitparade bereikt en die het eveneens tot wereldfaam zal brengen is the Rolling Stones. Deze groep blijft met haar ruwere pop dicht bij de originele zwarte Amerikaanse 'rhythm and blues' dan de Beatles met hun meer gepolijste 'merseybeat'.

In de jaren 1965 tot en met 1969 scoort een groot aantal Britse pop- en rock artiesten hits op de Nederlandse hitparade. Naast the Beatles en the Rolling Stones zijn the Kinks, the Bee Gees, the Hollies, Dave Berry en Cliff Richard het meest succesvol. De meeste van hen scoren behalve in Nederland en in eigen land, regelmatig hits in de Verenigde Staten (Whitburn, 1985). Men spreekt daar van een 'British Invasion'. Het zwaartepunt in de ontwikkeling van de pop- en rockmuziek ligt in de jaren van 1964 tot en met 1968 overduidelijk in Groot Brittannië.

Vanaf 1969 neemt het aandeel van de Britse popmuziek op de Nederlandse hitparade af. Een aantal succesvolle Britse groepen uit de jaren zestig is uit elkaar gegaan of heroriënteert zich muzikaal. Sommigen gaan in de richting van de zogenaamde progressieve pop, leggen zich vooral toe op het maken van LP's en vinden de hitparade van ondergeschikt belang. Zij zoeken aansluiting bij de muziek die onderdeel is van de zogenaamde 'tegencultuur' die met het in 1969 in de Verenigde Staten gehouden 'Woodstock' festival haar euforisch hoogtepunt kent (Belz, 1972; Spitz, 1989). Belangrijke exponenten van deze stroming die we terugvinden op de hitparade zijn the Rolling Stones en the Who. Anderen, zoals the Hollies kiezen voor de meer commercieel getinte single-hitparades. Verder halen in de zeventiger jaren verschillende groepen en artiesten regelmatig de hitparade die ook als LP-artiesten waardering ondervinden, zonder dat ze direct uit de 'progressieve popstroming' stammen. Voorbeelden hiervan zijn Queen, Rod Stewart, 10 CC en David Bowie. Gezichtsbepalend voor de Britse popmuziek op de Nederlandse hitparade in de jaren zeventig zijn echter een aantal nieuwe 'acts' die 'teenybopperbands' genoemd worden omdat ze zich op de eerste plaats op het jonge single-kopend publiek richten. De meest succesvolle van hen zijn the Sweet, Mud, Middle of the Road en Slade.

Een aantal van de groepen en artiesten uit de jaren zeventig blijft ook in de eerste helft van de jaren tachtig hits scoren. De belangrijkste van hen zijn Queen en David Bowie. Verder zien we een nieuwe generatie Britse popgroepen en -artiesten verschijnen die is voortgekomen uit de 'new wave' stroming. 'New wave' is een aanduiding van de voornamelijk muzikale voortzetting van de vernieuwingen die Britse punkbeweging (Laing, 1985) vanaf 1977 in de popmuziekwereld teweeg heeft gebracht. In het verlengde van die beweging manifesteert zich een stroom nieuwe Britse artiesten die zich voor een belangrijk deel op de singlemarkt richt daarbij geruggesteund door een nieuw verschijnsel dat zich vanaf het begin van de jaren tachtig in de popmuziek manifesteert: de videoclip. Deze categorie artiesten zorgt ervoor dat het aandeel van de Britse popmuziek op de Nederlandse hitparade vanaf 1980 wederom sterk toeneemt. Ook op de Amerikaanse hitparade nemen deze Britse 'popvideo-sterren' (Frith, 1988) hoge posities in (Whitburn, 1985). Zij krijgen onder meer vrij baan op het Amerikaanse kabel-tv-station MTV (Musictelevision) dat alleen maar popmuziekprogramma's uitzendt die voornamelijk gevuld worden met videoclips (Kaplan, 1987; Shore, 1985). In de Verenigde Staten spreekt men van een 'Second British Invasion'. Artiesten die tot deze categorie gerekend kunnen worden zijn: Wham, Shakin Stevens, Duran Duran en Culture Club. Er is echter ook een categorie nieuwe Britse artiesten die zich behalve als 'hitact', in veel gevallen met videoclip-ondersteuning, eveneens als LP-artiesten manifesteren. Het meest succesvol op de hitparade zijn the Police, Phil Collins, the Eurythmics en the Pretenders.

Na Groot Brittannië is de *Verenigde Staten* de belangrijkste leverancier van pop- en rockhits. Van elke vier pophits op de Nederlandse hitlijst is er één afkomstig uit de Verenigde Staten. Het aandeel van de Amerikaanse popmuziek op de Nederlandse hitparade is het grootst in de jaren 1960 tot en met 1963. Vanaf 1963 is er sprake van een gestage teruggang. In de jaren 1978 en 1979 is sprake van een korte en tijdelijke opleving. In de jaren 1984 en 1985 is het aandeel van de Amerikaanse pop wederom stijgende.

Het grootste deel van de Amerikaanse popartiesten dat in de jaren 1960 tot en met 1964 de Nederlandse hitparade bevolkt behoort tot de eerste generatie rock 'n' roll artiesten. Zonder meer de belangrijkste van hen is Elvis Presley. Hij was in de tweede helft van de jaren vijftig verantwoordelijk voor de doorbraak van de rock 'n' roll naar het grote (blanke) Amerikaanse publiek.<sup>7</sup> Naast Presley is het duo 'the Everly Brothers' uitermate succesvol, net als Chubby Checker, de 'koning van de twist' en Roy Orbison.

Vanaf 1965 manifesteert zich een nieuw soort Amerikaanse popmuziek op de Nederlandse hitparade die later tot de muziek van de tegencultuur zou uitgroeien: 'de progressieve pop'. Artiesten uit die stroming die zich in dat jaar op de Nederlandse hitparade manifesteren zijn Bob Dylan (folk-rock) en the Byrds (country-rock). De Beach Boys, die in '65 de eerste van hun indrukwekkende rij hits scoren, markeren met hun 'surfsound' een overgangsfase van de oude rock 'n' roll naar de nieuwe progressieve pop. De Beach Boys evolueren gaandeweg richting 'tegencultuur'.<sup>8</sup> Zij zijn in de periode 1965-1971 de meest succesvolle pophitformatie uit de Verenigde Staten. Tot aan het begin van de zeventiger jaren domineert de progressieve pop de Amerikaanse bijdrage aan de popmuziek op de Nederlandse hitparade. Andere succesvolle artiesten in deze categorie zijn Simon & Garfunkel, Creedence Clearwater Revival en Fleetwood Mac.

De succesvolle 'commerciële' tegenhanger van het progressieve popgeluid wordt gevormd door the Monkees. 'Oude' rock 'n' roll sterren die in de tweede helft van de zestiger jaren nog regelmatig hits in Nederland scoren zijn Roy Orbison en Elvis Presley.

Vanaf het jaar 1972 boet de progressieve pop, synchroon met de gestage teloorgang van de 'tegencultuur', aan belang in. Er ontstaat een soort vacuüm waarin afzonderlijke Amerikaanse bands en artiesten hits scoren, zonder dat ze echt tot een specifieke stroming op de hitparade gerekend kunnen worden. Tot de nieuwe meest succesvolle artiesten uit die periode behoren onder meer the Osmonds, Redbone en Alice Cooper. Sommige artiesten uit de zestiger jaren maken een comeback, herformerden zich of blijven in de oude samenstelling succesvol. Belangrijkste voorbeelden hiervan zijn Elvis Presley, Fleetwood Mac en Chicago.

De pop- en rockmuziek uit de Verenigde Staten op de Nederlandse hitparade staat in de tweede helft van de jaren zeventig in de schaduw van de disco, een genre dat tot de Afro-Amerikaanse muziek gerekend kan worden. De Amerikaanse versie van de 'new wave' brengt in 1978 één uitgesproken succesvolle hitband voort: Blondie. Deze formatie is in de jaren 1979 tot en met 1982 de meest succesvolle Amerikaanse pophitformatie op de Nederlandse hitparade. Naast Blondie zijn Pat Benatar, Billy Joel en Prince de belangrijkste hitleveranciers aan het eind van de zeventiger en het begin van de jaren tachtig.

De jaren 1984 en 1985 markeren het begin van een ontwikkeling waarin een aantal verschillende Amerikaanse artiesten uit zullen groeien tot megasterren. In 1984

scoort Madonna haar eerste hit in Nederland en begint de definitieve opmars van Prince en Bruce Springsteen. In 1985 nemen vier groepen en artiesten meer dan de helft alle Amerikaanse pophitmuziek voor hun rekening: Madonna, Prince, Bruce Springsteen en the Talking Heads. Madonna staat in dat jaar met in het totaal zeven hits in de Nederlandse hitparade genoteerd.

Ook muzikanten uit *Nederland* hebben hun steentje bijgedragen aan de pop- en rockmuziek op de Nederlandse hitparade. Eén op de vijf pophits op de Nederlandse hitparade is van Nederlandse makelij. De ontwikkelingen in de Nederlandse popmuziek zijn in sterke mate een afspiegeling van de ontwikkelingen die zich beurtelings in de Verenigde Staten en Groot-Brittannië hebben afgespeeld. Het aandeel van de Nederlandse pop is in de eerste jaren van de hier bestudeerde periode bescheiden. In de jaren van 1963 tot en met 1966 maakt het aandeel van de Nederpop een sterke groei door. De, in kwantitatief opzicht, meest belangrijke periode is de periode van 1966 tot en met 1975. In de jaren 1982 en 1983 is sprake van een kortstondige opleving. In 1985 is het aandeel van de Nederlandse popmuziek op de Nederlandse popmuziek het laagst sinds 20 jaar. De Nederlandse pophits uit de eerste helft van de zestiger jaren zijn voor het overgrote deel afkomstig van een tweetal groepen: the Blue Diamonds<sup>9</sup> en Peter & his Rockets. Hun muziek vormt de neerslag in Nederland van de vroege Amerikaanse rock 'n' roll muziek. Het 'indopopduo' the Blue Diamonds scoort een wereldhit met Ramona (Mutsaers, 1989) en Peter & his Rockets maakt rock 'n' roll met Nederlandse teksten, met 'Kom van dat dak af' als grootste hit.

Vanaf 1965 groeit het aantal Nederlandse popgroepen dat een of meerdere hits in eigen land scoort. De groepen die zich op de Britse beatmuziek oriënteren zijn het meest succesvol. Een groot aantal van hen komt uit Den Haag (zie: Slootweg, 1989). De belangstelling voor de rock 'n' roll van het eerste uur is dan weggeëbd. Nederlandse popgroepen en -artiesten die in de jaren 1965-1969 het meeste hitsucces boeken zijn the Golden Earrings, the Cats, the Motions, the Outsiders en Tee Set. Een aantal Nederlandse formaties heeft zelfs succes op de Amerikaanse hitparade. Het grootst is het succes van de groep Shocking Blue, die met 'Venus' in 1970 de nummer één positie van de Amerikaanse hitparade bereikt. Rond 1969 zijn ook in de Nederlandse pop op de hitparade duidelijke sporen van de progressieve 'tegencultuur' te onderkennen. Verschillende groepen gaan zich primair toeleggen op het maken van LP-muziek en richten zich minder op de hitparade.

Een aantal bands uit de tweede helft van de jaren zestig treffen we ook in het begin van de jaren zeventig nog veelvuldig op de hitlijsten aan. Naast Shocking Blue en the Cats is dat de belangrijkste Nederpopgroepen aller tijden: the Golden Earring. Deze groep komt voort uit de Haagse beatscene en gaat zich aan het eind van de jaren zestig meer en meer oriënteren op de progressieve pop. Kenmerkend is dat de groep op dat moment haar naam verandert van Golden Earrings in Golden Earring. Een groepsnaam in meervoudsvorm lijkt vooral verbonden te zijn met de Britse beatmuziek en lijkt te misstaan ten tijde van de tegencultuurbeweging. In 1974 bereiken zij met 'Radar Love' de dertiende plaats van de Amerikaanse hitparade. In 1983 halen ze met 'Twilight Zone' een tiende plaats (Whitburn, 1985). De op één na meest succesvolle Nederlandse popgroep op de Nederlandse hitparade in de zeventiger jaren is 'Earth and Fire'. Deze groep zoekt in

eerste instantie aansluiting bij de progressieve pop, maar ontwikkelt zich gaandeweg vooral tot een hitformatie.

Een aantal succesvolle popgroepen uit de jaren zestig en het begin van de jaren zeventig, met name the Cats, BZN en the George Baker Selection, stapte in de loop van de jaren zeventig over van de popmuziek naar de 'Engelstalige lichte muziek'.

Aan het eind van de jaren zeventig manifesteert zich een nieuwe lichte popbands op de Nederlandse hitparade. Zij komen bovendien op de golven van een nieuw elan dat zich, geïnspireerd op de Britse punk en new wave beweging, in de Nederlandse popmuziek manifesteert. Er ontstaat een golf van groepen die behalve als hitband naam maken als 'live-acts'. De meest succesvolle van hen zijn: Herman Brood & his Wild Romance, Gruppo Sportivo, Massada en Normaal.

Het meeste succes op de Nederlandse hitparade valt aan het eind van de jaren zeventig en het begin van de jaren tachtig echter toe aan de meisjesgroep de Dolly Dots.

In 1983 komt in Nederland een nieuwe popstroming tot bloei. Net als in verschillende andere landen op het Europese continent stapte een groot aantal Nederlandse popbands over van het Engels naar de eigen taal. De Nederlandstalige popmuziek wordt als stroming van belang. Belangrijke exponenten van de Nederlandstalige pop zijn: het Goede Doel, de Frank Boeijen Groep, Toontje Lager en Normaal.<sup>10</sup> Deze laatste band zingt in Achterhoeks dialect. Het uit elkaar gaan van de groep Doe Maar, die als ska/reggae-formatie behandeld wordt onder de Afro-Amerikaanse muziek van Nederlandse makelij en het, als gevolg daarvan, verliezen van belangstelling van de media voor deze stroming doet haar belang op de hitparade afnemen. In 1985 is het aandeel van de Nederlandse popmuziek aanzienlijk geslonken.

Een relatief klein deel van de pop- en rockmuziek op de Nederlandse hitparade is afkomstig uit andere landen dan Groot-Brittannië, de Verenigde Staten en Nederland. Slechts één op de tien pop- en rockhits komt niet uit een van deze drie landen.

In de pop- en rockhits uit de *overige continentaal Europese landen* worden de ontwikkelingen die zich in de Britse en Amerikaanse popmuziek voordoen in sterke mate weerspiegeld.

De belangrijkste continentaal Europese exponent van de eerste Amerikaanse rock 'n' roll golf zoals die zich op de Nederlandse hitparade manifesteert is Johnny Halliday uit Frankrijk. In de tweede helft van de jaren zestig en de eerste helft van de jaren zeventig vinden we ook in het aandeel van de overige continentaal Europese landen zowel de meer op de hitparade gerichte pop (the Scorpions, Los Bravos en the Merry-men) als de progressieve rock die min of meer deel uitmaakt van de zich formerende tegencultuur (Aphrodite's Child en the Wallace Collection).

In het jaar 1973 heeft de groep Abba haar eerste hit in Nederland. Deze Zweedse groep zal vanaf 1973 tot en met 1984 jaarlijks op zijn minst met één hit in de Nederlandse hitparade genoteerd staan. In de periode 1974-1982 is Abba veruit de belangrijkste continentale popgroep in Nederland.

In 1982 verschijnen de eerste Duitstalige popbands op de Nederlandse hitparade. Zij zijn onderdeel van een stroming in de popmuziek in de Duitstalige landen die de teksten in de eigen taal stellen. Deze beweging is vergelijkbaar met de eerder besproken Nederlandstalige popgolf. In de jaren 1983 en 1984, doet de Neue Deutsche Welle van zich spreken. De belangrijkste artiesten zijn: Nena, Spider Murphy Gang en Trio. In 1985 is de 'Neue Deutsche Welle' van de Nederlandse hitparade verdwenen. Wel scoren in 1984 en 1985 een drietal Duitse groepen en solisten die in het Engels zingen: Alphaville, Propaganda en Sandra.

De pop- en rockmuzikanten die ingedeeld zijn in de restcategorie '*anderszins*' zijn vrijwel allemaal afkomstig uit andere Anglo-Amerikaanse landen dan Groot Brittannië en de Verenigde Staten.

Belangrijke artiesten uit Ierland zijn U2, Van Morrison en Thin Lizzy. Groepen en artiesten uit Canada die in Nederland meerdere hits scoorden zijn: the Guess Who, Neil Young en Bryan Adams. Uit Nieuw Zeeland komen onder andere Split Enz en Tim Finn. Popbands uit Australië die in Nederland hitsucces boeken zijn onder meer the Easybeats, the Little River Band, Flash & the Pan, AC-DC en Men at Work.

Op basis van de hierboven geschetste ontwikkelingen in pop- en rockmuziek op de Nederlandse hitparade naar land van herkomst kan de volgende algemene ontwikkelingsschets gedestilleerd worden.

De oorsprong van de popmuziek ligt in de Verenigde Staten. De eerste rock 'n' roll golf is dan ook afkomstig uit dat land en is in de vroege zestiger jaren aanwezig in de Nederlandse hitparade. In de loop van de eerste helft van de jaren zestig verschuift het zwaartepunt van de ontwikkeling van de popmuziek naar Groot Brittannië waar de beatmuziek de toon aangeeft. In de loop van de tweede helft van de jaren zestig komt in de Verenigde Staten de zogenaamde tegencultuurbeweging tot bloei. Als onderdeel daarvan ontwikkelt zich de progressieve popmuziek waarin men zich gaat richten op het maken van LP's en zich afwendt van 'de commerciële hitmachine'. Toch is deze popstroming tot omstreeks het midden van de jaren zeventig in belangrijke mate aanwezig op de hitparade, ook op de Nederlandse. Daarnaast komen zowel in de Verenigde Staten als in Groot Brittannië groepen, solisten en duo's op die zich vooral toeleggen op het behalen van hitsucces. De hitparadepop krijgt in de loop van de zeventiger jaren meer en meer een caleidoscopisch karakter. Aan het begin van de jaren tachtig betreedt een Britse popstroming, die voor een belangrijk deel voortgekomen is uit de 'new wave' muziek, de Nederlandse hitparade. Het grootste deel van de artiesten dat tot die stroming behoort presenteert zich via videoclip en besteedt relatief veel aandacht aan de visuele presentatie. Deze stroming bepaalt voor een belangrijk deel de popmuziek op de Nederlandse hitparade tijdens de eerste helft van de tachtiger jaren. In diezelfde periode manifesteren zich in de Verenigde Staten een aantal popfenomenen die geen onderdeel zijn van één specifieke stroming, maar die een dusdanig stempel op de Amerikaanse pop drukken dat ze zelf bijna als stroming kunnen gelden. De jaren tachtig lijkt het decennium van de megapopsterren te gaan worden.



De ontwikkelingen in de popmuziek die vanuit Nederland en de overige Europese landen de hitparade bereikt weerspiegelt in sterke mate de ontwikkelingen die zich in Groot Brittannië en de Verenigde Staten voordoen. Een belangrijke uitzondering hierop vormen de Nederlandstalige en Duitstalige popmuziek die in de eerste van de tachtiger jaren een bloeiperiode kennen.

## 5.2.2 Afro-Amerikaanse muziek

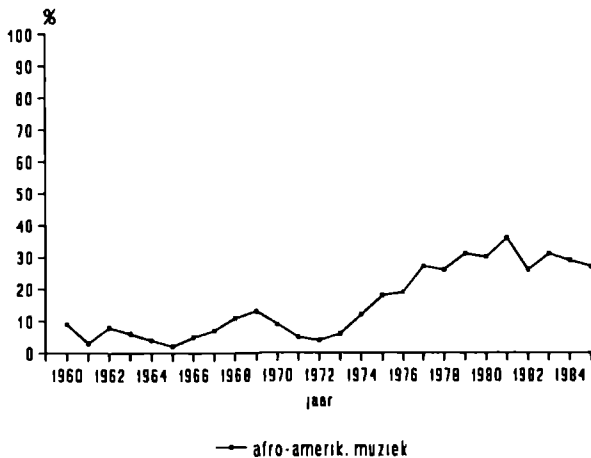
De categorie 'Afro-Amerikaanse muziek' is een samenvoeging van een zestal genres en omvat jaarlijks gemiddeld 16% van de hitmuziek uit de hier onderzochte periode. De gezamenlijke noemer waaronder deze genres<sup>11</sup> zijn samengebracht is hun gezamenlijke oorsprong in de Afro-Amerikaanse muziekcultuur. Deze muziek vormt de meest zicht- en hoorbare bijdrage van de zwarte Amerikaanse muziek aan de kern van de Nederlandse populaire cultuur.<sup>12</sup>

Bijna twee derde van de Afro-Amerikaanse muziek op de Nederlandse hitparade (64%) is afkomstig uit de Verenigde Staten. Het aandeel van Nederlandse, Britse en continentaal Europese artiesten in deze stroming is respectievelijk 11, 9 en 8%. Opvallend groot is hier het aandeel van de categorie overige landen die 7% bedraagt. Dit is vooral terug te voeren op het aanzienlijk aantal reggaehits van Jamaicaanse muzikanten. Van de Afro-Amerikaanse hits op de Nederlandse hitparade is 96% in de Engelse taal gesteld, is 2% instrumentaal en kent 1% een Nederlandse tekst. Van elke vier hits in deze categorie worden er drie gezongen door een zwarte vocalist of vocaliste. Een op de vier kent 'blanke vocalen'. De vertolking van de Afro-Amerikaanse muziek is overwegend een mannenzaak. Het overwicht van de mannelijke uitvoerenden is hier echter aanzienlijk kleiner dan in de pop- en de rockmuziek. Bij twee van elke vier Afro-Amerikaanse hits zijn louter mannen betrokken, bij één van elke vier gaat het om louter vrouwen. De meest voorkomende uitvoeringsvormen zijn: groep bestaande uit louter mannen en mannelijke solist (beiden 26%), vrouwelijke solo-uitvoerende (15%) en groep bestaande uit louter vrouwen (8%).

In de onderstaande figuur is de ontwikkeling van het belang van de Afro-Amerikaanse op de Nederlandse hitparade weergegeven.

Figuur 5.5 laat zien dat de Afro-Amerikaanse stroming in kwantitatief opzicht vooral in de loop van de jaren zeventig op gang komt.

Tot aan het midden van de jaren zeventig is het aandeel van de Afro-Amerikaanse muziek relatief gering. In die periode komen de hits uit deze stroming vrijwel allemaal van artiesten uit de *Verenigde Staten*. In de jaren 1960 tot en met 1964 zijn het vooral de oudere rhythm & blues muzikanten die hits scoren in Nederland. De meest succesvolle onder hen zijn Fats Domino, Ray Charles en Lloyd Price.<sup>13</sup> In het jaar 1964 scoort de Tamla Motown (Morse, 1971) soulgroep, the Supremes, een hit in Nederland. In de periode 1965 tot en met 1974 nemen de Supremes het grootste aandeel van de Afro-Amerikaanse hitmuziek voor hun rekening. Enkele



**Figuur 5.5 Aandeel van de Afro-Amerikaanse muziek per jaar (1960-1985)**

andere belangrijke Motown-artiesten uit deze periode zijn the Four Tops en Stevie Wonder. De soulmuziek die wordt uitgebracht door het Atlantic label (Gillett, 1988) onderscheidt zich van de Motown doordat de instrumenten en de zang minder 'zoet' klinken dan in de Motown sound. Belangrijke artiesten op Atlantic zijn Aretha Franklin, Otis Redding, Percy Sledge en Sam & Dave. Andere artiesten van wie de platen niet door Atlantic worden uitgebracht maar die ook de meer harde, zwarte soul vertolken zijn: James Brown en Ike and Tina Turner.

Aan het begin van de jaren zeventig ontwikkelt zich in het Amerikaanse Philadelphia een vorm van softsoul die het pad effent voor de latere disco: de Philly-sound. The O'Jays, the Three Degrees en the Tramps zijn de belangrijkste artiesten in deze categorie. The Tramps ontpoppen zich in de loop van de jaren zeventig als een van de belangrijkste discoformaties. Vanaf 1974 begint de disco aan een onstuitbare opmars en zal tijdens de rest van de jaren zeventig en de eerste helft van de jaren tachtig de Afro-Amerikaanse muziek uit de Verenigde Staten op de Nederlandse hitparade beheersen. Het toenemend aandeel van de disco in de hitmuziek in Nederland leidt tot een aanzienlijke toename van het totale aandeel van de Afro-Amerikaanse muziek op de Nederlandse hitparade. De belangrijkste Amerikaanse zwarte disco-artiesten zijn: Donna Summer, Earth Wind & Fire en Kool and the Gang. De belangrijkste blanke disco-formatie is KC & the Sunshine Band. De discomuziek staat centraal in de film 'Saturday Night Fever' die aan het eind van de jaren zeventig een wereldwijd aanslaat. Het succes van de film leidt op haar beurt weer tot een grotere populariteit van de disco. Diana Ross, Stevie Wonder en The Pointer Sisters zijn succesvolle muzikanten die behoren tot een categorie zwarte Amerikaanse artiesten van wie de wortels in andere genres dan de disco liggen. Hun muziek is echter wel door de disco beïnvloed. De absolute megaster van de zwarte muziek op de hitparade in de jaren tachtig is Michael

Jackson die met een groot aantal van zijn elpee 'Thriller' getrokken singles hits scoort in Nederland.

Van elke tien hits in de categorie Afro-Amerikaanse muziek is er één afkomstig uit Nederland. De eerste Nederlandse hit in deze categorie is afkomstig van de Drentse bluesgroep Cuby and the Blizzards en staat in 1966 in de hitparade. Tot en met 1971 staat deze formatie jaarlijks met één of meer songs genoteerd in de hitparade. Cuby and the Blizzards zijn vooral beïnvloed door de Britse blanke blues uit de jaren zestig, die op haar beurt voortbouwt op de zwarte Amerikaanse blues. De eerste succesvolle Nederlandse soulformatie is the Swinging Soul Machine die een drieliet hits scoort in 1969. In de eerste helft van de jaren zeventig scoort het duo Mac & Kathy Kissoon het grootste aantal soulhits.<sup>14</sup>

In de tweede helft van de jaren zeventig zoeken veel Nederlandse artiesten aansluiting bij de opkomende Amerikaanse discotrend. De meest succesvolle disco-acts in de periode 1976-1985 zijn Spargo, Stars on 45 en Doris D. & the Pins. 'Stars on 45' is geen groep maar meer een soort merknaam voor verschillende plaatprojecten van producer Jaap Eggermont. Hij laat Nederlandse muzikanten gedeeltes van oude hits vertolken en 'mixed' die vervolgens aan elkaar op een discoritm. In 1981 bereikt een discomedley van voornamelijk Beatlessongs de nummer één positie van de Amerikaanse hitparade.<sup>15</sup>

De Nederlandse groep Doe Maar is een buitenbeentje in het scala van Nederlandse varianten op de Afro-Amerikaanse genres. Deze groep combineert ska/reggae-muziek met Nederlandse teksten. Doe Maar bereikt met deze muziek in de eerste helft van de tachtiger jaren een voor een Nederlandse groep ongekennde populariteit.

Muzikanten uit Groot Brittannië hebben een aandeel van 9% in het totaal van de Afro-Amerikaanse muziek op de Nederlandse hitparade. Een van de weinige Britse artiesten uit deze categorie die in de jaren zestig in de Nederlandse hitparade staat is de blanke bluesmuzikant John Mayall. Ook in de jaren zeventig scoren relatief weinig Britse artiesten hits met muziek uit een van de Afro-Amerikaanse genres. De disco blijkt ook van invloed op de muziek van Britse muzikanten. De belangrijkste Britse disco-acts in die periode zijn: Bee Gees,<sup>16</sup> Amanda Lear en Karen Young.

Aan het eind van de jaren zeventig laat een aantal Britse muzikanten zich inspireren door de skamuziek, een in Jamaïca ontstane muziekvorm die is voortgekomen uit een fusie van Afro-Amerikaanse en Jamaïcaanse muziek (Zie ook: Oud 1990; Hebdige, 1987). Een aantal, soms etnisch gemêleerde skabands scoort hits op de Nederlandse hitparade in de periode vanaf 1979. Madness en the Specials zijn het meest succesvol. Onder invloed van de in Groot Brittannië aanwezige etnische gemeenschappen met wortels in de overzeese Gemeenebest landen ontwikkelt zich voorts een uitgebreide en bloeiende 'reggaescene' in Groot Brittannië. In de eerste helft van de jaren tachtig is de Britse multiraciale band UB40 de meest succesvolle reggaeband in Nederland. De belangrijkste Britse soul- en funkact in deze periode is Level 42. Disco komt nog steeds van the Bee Gees en ook van Billy Ocean. Voorts levert een Britse 'soft jazz revival' in de eerste helft van de jaren tachtig hits op voor onder meer Sade.

De bijdrage van artiesten uit de *overige continentaal Europese landen* aan de hier besproken categorie bestaat exclusief uit discomuziek en krijgt pas gestalte in de tweede helft van de jaren zeventig. Vanuit Duitsland volgt een hele reeks disco-hits. De centrale figuur daar is de producer Frank Farian die onder meer verantwoordelijk is voor het hitsucces van Boney M. Deze groep bestaat uit muzikanten uit de 'West-Indies' maar opereert vanuit Duitsland. Ook de groep Eruption en haar leadzangeres 'Precious Wilson' opereren vanuit Duitsland onder auspiciën van Frank Farian.<sup>17</sup> In 1985 dient zich een nieuw Duits discoduo aan: Modern Talking. Spaanse disco-artiesten zijn Baccara en Lisa Fernandez, uit Frankrijk komen onder meer Patrick Hernandez, Ryan Paris en Sheila & Black Devotion. De meest belangrijke 'disco-acts' uit Italië zijn Fun, Fun, Righeira en Baltimora.

Van de landen die ingedeeld zijn in de categorie *anderszins* is een aanzienlijk aantal Afro-Amerikaanse hits afkomstig. De belangrijkste bijdrage wordt geleverd door reggaemuzikanten uit Jamaica. In de periode 1969 tot en met 1973 manifesteert zich een eerste Jamaicaanse golf op de Nederlandse hitparade met hits van onder meer Jimmy Cliff, Desmond Dekker & the Aces en the Wailers. Vanaf 1975 is er sprake van een tweede golf die voortduurt tot in de jaren tachtig. De belangrijkste artiesten uit deze tweede golf zijn Bob Marley & the Wailers, Peter Tosh, Third World en opnieuw Jimmy Cliff.

Uit het overzicht van de bijdragen van artiesten uit de verschillende landen kan de volgende 'grote lijn' worden afgeleid. Gedurende de gehele hier beschreven periode ligt de basis van de Afro-Amerikaanse populaire muziek zoals die zich manifesteert op de Nederlandse hitparade, in de zwarte Amerikaanse muziek. Ontwikkelingen dáár zetten voor het grootste deel de toon voor de manier waarop deze muziek zich op de Nederlandse hitparade manifesteert. In het begin van de jaren zestig zijn het zwarte blues en rhythm and blues artiesten die scoren op de Nederlandse hitparade. In het tweede deel van de jaren zestig en in het begin van de jaren zeventig bereikt de Amerikaanse soulmuziek de Nederlandse hitparade. De disco, die zich in de loop van de zeventiger jaren manifesteert wordt uitgebreid opgepikt door muzikanten buiten de Verenigde Staten. Artiesten uit verschillende Europese landen (Groot Brittannië, West-Duitsland, Frankrijk, Italië en ook Nederland) scoren discohits in Nederland.

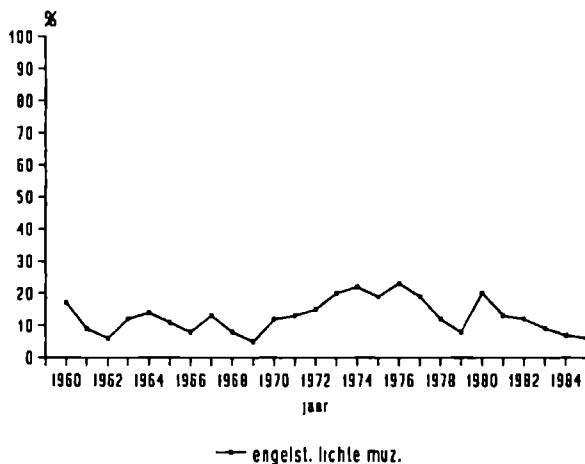
Naast de Verenigde Staten is Jamaica, met haar reggaemuziek, de tweede trendsetter in de Afro-Amerikaanse muziekcultuur, zoals die zich met name op de Nederlandse hitparade manifesteert. In de reggae is er sprake van een eerste golf die duurt tot en met 1973 en van een tweede vanaf 1975 die voortduurt tot in de jaren tachtig. Aan het eind van de jaren zeventig en het begin van de jaren tachtig komt uit Groot Brittannië een variant van de Jamaicaanse skamuziek die wordt uitgevoerd door multiraciaal samengestelde groepen. De reggae- en skamuziek zijn echter eveneens in belangrijke mate door de Amerikaanse zwarte muziek beïnvloed. Desalniettemin herbergt deze muziek onmiskenbaar Jamaicaanse elementen.

### 5.2.3 Engelstalige lichte muziek

Het gemiddelde aandeel per jaar van de Engelstalige lichte muziek op de Nederlandse hitparade is 13%. Deze categorie is een samenvoeging van een drietal genres<sup>18</sup> die als gemeenschappelijke noemer hebben dat hun oorsprong voor een belangrijk deel ligt in de blanke, voornamelijk Anglo-Amerikaanse muziekcultuur waarin meer de nadruk ligt op de melodie en minder op het ritme. Dit in tegenstelling tot de pop- en rockmuziek en de Afro-Amerikaanse muziek, waarin doorgaans meer nadruk ligt op het ritme.

Het grootste deel van de hits in deze categorie (40%) blijkt, niettegenstaande de Anglo-Amerikaanse wortels van de samenstellende genres, vertolkt te worden door Nederlandse artiesten. Daarmee blijven ze de Amerikaanse en Britse artiesten voor die respectievelijk 30 en 17% van deze muziek voor hun rekening nemen. Artiesten uit de overige continentaal Europese continentale landen hebben een aandeel van 5% in deze muzieksoort. De resterende landen zijn verantwoordelijk voor 8% van het totaal in deze categorie. De zang wordt in de Engelstalige lichte muziek in negen van de tien songs verzorgd door een blanke vocalist of vocaliste. Zoals de aanduiding van deze muzikale stroming al aan geeft gaat het hier om muziek waarvan de teksten in het Engels gesteld zijn. Voor wat het belang van de verschillende uitvoeringsvormen lijkt de Engelstalige lichte muziek sterk op de Afro-Amerikaanse muziek. Ook in deze stroming zijn bij de uitvoering twee van elke vier songs louter mannen betrokken en is er bij één van elke vier sprake van louter vrouwen. De meest voorkomende uitvoeringsvormen zijn de mannelijke solist (37%), de vrouwelijke solo-uitvoerende (20%) en de groep bestaande uit louter mannen (11%).

In de onderstaande figuur is de ontwikkeling van het belang van de Engelstalige lichte muziek op de Nederlandse hitparade weergegeven.



**Figuur 5.6:** Aandeel van de Engelstalige lichte muziek per jaar (1960-1985)

Uit figuur 5.6 kan worden afgeleid dat het aandeel van de Engelstalige lichte muziek over de gehele periode gezien, relatief bescheiden is en dat de hoogtijdagen van deze stroming liggen in de periode 1972-1977 en dat er in 1980 sprake is van een kortstondige opleving. Het aandeel van deze stroming neemt vanaf 1980 gestaag af en is in 1985 met 5% van het totaal kleiner dan ooit.

Tot en met het jaar 1968 voeren muzikanten uit de *Verenigde Staten* de boventoon in de Engelstalige lichte muziek. Belangrijkste artiesten zijn in die periode Jim Reeves, Trini Lopez, Conny Francis en Frank Sinatra. Rond 1969 is er sprake van een wisseling van de wacht. Een aantal nieuwe Amerikaanse hitartiesten maakt haar opwachting en blijft veelal succesvol tot in de jaren tachtig. Veruit het meest succesvol is Neil Diamond, op afstand gevolgd door Barbara Streisand, Dawn, the Carpenters en Dolly Parton.

Maar liefst twee van elke vijf hits in deze categorie worden vertolkt door artiesten uit *Nederland*. Het grote aandeel van Nederlandse artiesten in deze stroming is terug te voeren op de ontwikkeling in Nederland van verschillende varianten van Engelstalige lichte muziek waarin elementen uit de continentaal Europese genres, met name de schlagers en de Nederlandse feestmuziek, worden samengebracht met elementen uit van oorsprong Anglo-Amerikaanse genres, waarbij de Engelse teksten gehandhaafd blijven.

Kwantitatief het belangrijkste is de muziek waarin Europese elementen worden samengevoegd met elementen van pop- en rockmuziek. De belangrijkste groepen in deze stroming zijn begonnen als pop- en rockbands en zijn gaandeweg (George Baker Selection en the Cats) of abrupt (BZN) overgeschakeld op Engelstalige lichte muziek. Vanaf 1977 vindt een soortgelijke integratie plaats van elementen uit de discomuziek met continentaal Europese genres. Deze muziek wordt vrijwel uitsluitend vertolkt door vrouwen; de belangrijkste artiesten zijn: Luv, Maywood, Babe en Vanessa.

Daarnaast hebben zich in Nederland lokale varianten van de Anglo-Amerikaanse vocalisten traditie en van de country-muziek ontwikkeld. De meest succesvolle Nederlandse artiesten in de vocalisten traditie zijn Oscar Harris, Anita Meijer, Gerard Joling en Lee Towers. Nederland kent verder een aantal country-artiesten die regelmatig de hitlijsten hebben gehaald, met name Pussycat en the Tumbleweeds. De formatie Pussycat behaalt met haar grootste hit 'Mississippi' zelfs een nummer één notering in Groot Brittannië.

Het aandeel van muzikanten uit *Groot Brittannië* in de 'Engelstalige lichte muziek' op de Nederlandse hitmuziek is relatief bescheiden. De meest succesvolle van deze tot en met het jaar 1970 zijn Tom Jones, Engelbert Humperdinck, Petula Clarke en Mary Hopkin. Na 1970 doet zich een nieuwe generatie gelden met als belangrijkste groepen the Guys and Dolls, the Brotherhood of Man en Bucks Fizz.

De Engelstalige lichte muziek afkomstig van artiesten uit de *overige continentale landen* dateert van na 1965. Belangrijkste artiest in deze categorie is de Griek Demis Roussos, voormalig zanger van de groep Aphrodite's Child.<sup>19</sup>

Naast artiesten uit Europa en de Verenigde Staten zijn er nog een aantal artiesten uit *andere landen* die ook scoren met hits in de hier besproken categorie. In de periode tot en met 1963 en in de jaren 1973 en 1974 scoort de Canadese zanger Paul Anka een aantal hits in Nederland. Ook de groep 'Les Humperies Singers', die bestaat uit vocalisten van een groot aantal nationaliteiten heeft een aanzienlijk aandeel in de Engelstalige lichte muziek op de Nederlandse hitparade.

Concluderend kan gesteld worden dat de ontwikkeling van de Engelstalige lichte muziek op de Nederlandse hitparade een duidelijk andere is dan die van de eerder besproken stromingen. In eerste instantie is de Verenigde Staten de belangrijkste leverancier van hitmuziek in deze categorie. Uit dat land komen tot aan het eind van de zestiger jaren vooral hits uit de Amerikaanse vocalistentraditie en de countrymuziek. Vanaf het eind van de jaren zestig neemt het belang van de Verenigde Staten als leverancier van hits in deze categorie af en ontwikkelt zich een Nederlandse variant. Het aandeel van Nederland in de categorie Engelstalige lichte muziek neemt vanaf het begin van de zeventiger jaren gestaag toe en krijgt vanaf 1974 de overhand. In 1985 is het aandeel van de Engelstalige lichte muziek in haar totaliteit in vergelijking met de voorgaande periode drastisch teruggelopen.

#### 5.2.4 Nederlandse populaire genres

De categorie 'Nederlandse populaire genres' heeft, net als de vorige categorie, een gemiddeld jaarlijks aandeel in de Nederlandse hitparade van 13%. Deze categorie is een samenvoeging van een viertal genres.<sup>20</sup> Deze hebben gemeen dat hun culturele oorsprong in Nederland ligt en dat de teksten in het Nederlands gesteld zijn.

Van deze muziek wordt 98% vertolkt door artiesten van Nederlandse afkomst. De resterende 2% wordt vertolkt door artiesten uit andere continentaal Europese landen die speciaal voor de Nederlandse platenmarkt een Nederlandstalig lied hebben opgenomen.<sup>21</sup> Van de hits in deze categorie is 97% in de Nederlandse taal gesteld en is 3% instrumentaal. De Nederlandse populaire genres zijn een vrijwel geheel blanke aangelegenheid.

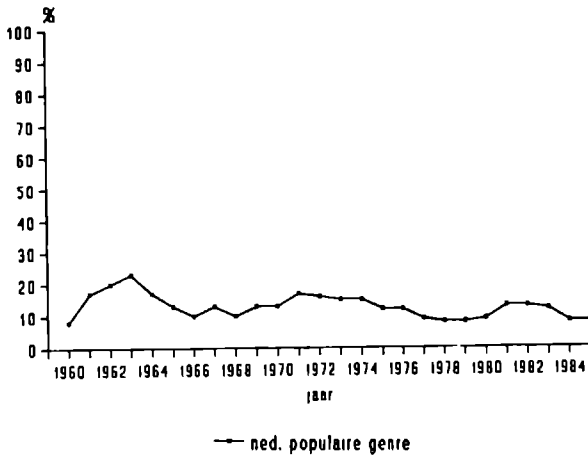
In de Nederlandse populaire genres is de uitvoering van twee derde van alle liedjes in handen van louter mannen. In één van elke vier gaat het om uitsluitend vrouwen.

De belangrijkste uitvoeringsvormen zijn mannelijke solist (45%), vrouwelijke solo-uitvoerende (23%) en groep van uitsluitend mannen (15%).

In figuur 5.7. is de ontwikkeling van het belang van de Nederlandse genres op de Nederlandse hitparade weergegeven.

Het aandeel van de Nederlandse genres is relatief bescheiden. Het is het grootst in de jaren 1961 tot en met 1964 en blijft vanaf 1965 vrij stabiel. In het geheel van de van origine Nederlandse populaire muziek die in de Nederlandse hitparade genoteerd staat kunnen een aantal genres worden onderscheiden.

Allereerst zijn er de levensliederen. De belangrijkste vertolkers hiervan zijn Anneke Grönloh, Gert Timmerman en de Zangeres Zonder Naam en later Corry & de Rekels, de Heikrekels en André Hazes. Daarnaast is er een traditie van feestmuziek en 'meezingers' die vaak een rol spelen tijdens het jaarlijkse carnavalsfeest.



**Figuur 5.7.: Aandeel van de Nederlandse populaire genres per jaar (1960-1985)**

De belangrijkste uitvoerenden in die categorie liedjes zijn Johnny Hoes en Ria Valk en later André van Duin, Tony Bass en Jan Boezeroen. Als derde stroming binnen de Nederlandse populaire genres kunnen we de categorie van de luister-, protest- en caberetliedjes onderscheiden met als meest succesvolle artiesten Boudewijn de Groot, Rob de Nijs en Benny Neyman. Verder bestaat er een categorie artiesten die instrumentale Nederlandse muziek ten gehore brengt, met name John Woodhouse en André Moss.

### 5.2.5 Continentaal Europese muziek

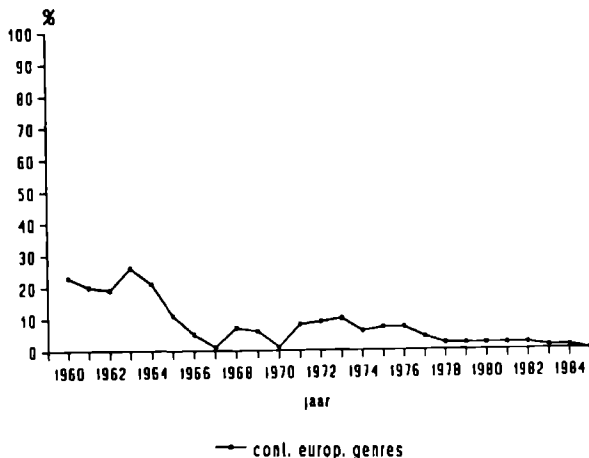
De categorie 'continentaal Europese muziek' is een samenvoeging van een viertal genres<sup>22</sup> die hun oorsprong vinden in landen van continentaal Europa, afgezien van Nederland. Het gemiddeld aandeel van deze categorie per jaar in de Nederlandse hitparade bedraagt 5%. De vertolkers van de hits uit deze stroming zijn voor het overgrote deel (98%) afkomstig uit continentaal Europese landen. Van de hits uit deze stromingen is 96% in een andere dan de Engelse en de Nederlandse taal gesteld en is 2% instrumentaal.

De vocale vertolking van de continentaal Europese muziek is een blanke aangelegenheid. Zwarte vocalisten komen vrijwel niet voor.<sup>23</sup>



Net als bij de Nederlandse populaire genres is in de continentaal Europese muziek de uitvoering van tweederde van de liedjes in handen van louter mannen. Bij de uitvoering van één van elke vier liedjes zijn louter vrouwen betrokken. De meest voorkomende vorm van uitvoering is de mannelijke solist (62%), gevolgd door de vrouwelijke solo-uitvoerende (22%) en het gemengd duo met gemengde zang (6%).

In figuur 5.8 is de ontwikkeling van het belang van de continentaal Europese genres op de Nederlandse hitparade in kaart gebracht.



**Figuur 5.8: Aandeel van de continentaal Europese genres per jaar (1960-1985)**

Duidelijk komt naar voren dat de bloeitijd van deze categorie muziek in de eerste helft van de jaren zestig ligt. In 1967 is ze vrijwel verdwenen, in de periode van 1971 tot en met 1976 is er sprake van een tijdelijke opleving, daarna neemt haar aandeel af tot bijna nul in 1985.

In de eerste helft van de jaren zestig zijn de naar België geëmigreerde Italiaanse zanger Salvatore Adamo en de Duitse schlagerzanger Freddy Quinn de meest populaire continentaal Europese artiesten.

In de periode 1965 tot en met 1985 is de van oorsprong Griekse zangeres Vicky Leandros het meest succesvol. Zij zingt meestal in het Duits of Frans. Ook uitermate succesvol is de Spanjaard Julio Iglesias, net als de Duitse schlagerzanger Freddy Breck.

## 5.2.6. Conclusie

Wanneer we de ontwikkeling van de verschillende stromingen in relatie tot elkaar bezien valt allereerst het overwicht van de pop- en de rockmuziek over de andere

stromingen gedurende de gehele periode op. Dat overwicht is het grootst in de tweede helft van de zestiger jaren en in de jaren 1984 en 1985. Verder is er vanaf het begin van de jaren zeventig sprake van een gestage groei van het aandeel van de Afro-Amerikaanse muziek. Het aandeel van de derde Anglo-Amerikaanse muziekstroming, de Engelstalige lichte muziek fluctueert en daalt in de tachtiger jaren. Het aandeel van de Nederlandse genres blijkt vanaf 1965 relatief constant. Wat betreft de continentaal Europese genres is er echter sprake van een dramatische teruggang naar het bijna nulpunt in 1985.

Op basis van deze geconstateerde tendensen is er voldoende reden om de ontwikkeling van de Nederlandse hitmuziek nader te analyseren vanuit de vraag in hoeverre de ontwikkelingen die zich voordoen, duiden op een proces van Anglo-Amerikanisering. Het gezamenlijke aandeel van de Anglo-Amerikaanse stromingen (pop- en rockmuziek, Afro-Amerikaanse muziek en engelstalige lichte muziek) lijkt toe te nemen ten koste van de Europese stromingen (Nederlandse genres en overige continentaal Europese muziek). Bovendien kan uit de gepresenteerde ontwikkelingsschets van elk van de stromingen afgeleid worden dat de Anglo-Amerikaanse stromingen door een groot aantal Nederlandse en overig continentaal Europese muzikanten is overgenomen. Omgekeerd blijken Anglo-Amerikaanse muzikanten zich nimmer in een continentaal Europese traditie te begeven. Er lijkt met andere woorden ook sprake van een vergaande Anglo-Amerikaanse invloed op de muziek van muzikanten uit Nederland en andere continentaal Europese landen.

### 5.3 Anglo-Amerikanisering

In deze paragraaf zal het gesignaleerde proces van Anglo-Amerikanisering nader worden onderzocht. Allereerst wordt nagegaan in welke mate er sprake is van Anglo-Amerikanisering van de hitmuziek in Nederland. Vervolgens wordt onderzocht hoe het proces van Anglo-Amerikanisering zich in de periode 1960-1985 heeft ontwikkeld. De mate van Anglo-Amerikanisering van de muziek op de Nederlandse hitparade kan worden vastgesteld aan de hand van een drietal indicatoren.

Een eerste indicator is de omvang van

*- het gezamenlijke aandeel van de van oorsprong Anglo-Amerikaanse muzikale stromingen (pop- en rockmuziek, Afro-Amerikaanse muziek en Engelstalige lichte muziek).*

Daarnaast wordt hier ook

*- het gezamenlijke aandeel van de muziek van artiesten uit de twee meest belangrijke Anglo-Amerikaanse landen (de Verenigde Staten en Groot Brittannië)*

als indicator voor Anglo-Amerikanisering opgevat. Als derde indicator fungeert het

- *aandeel van de Engelse taal in de muziek op de Nederlandse hitparade.*

Een meer specifieke vorm van het hier onderzochte fenomeen is de Anglo-Amerikaanse beïnvloeding van de muziek van uitvoerenden uit andere dan de Anglo-Amerikaanse landen. In dit kader worden hier Nederlandse en overige continentaal Europese artiesten onderscheiden. Om de mate van de invloed vast te stellen worden voor beide categorieën groepen en artiesten een tweetal indicatoren gehanteerd. Hierbij gaat het om

- *de mate waarin Nederlandse en overige continentaal Europese uitvoerenden muziek vertolken die tot de Anglo-Amerikaanse stromingen gerekend kan worden en*

- *de mate waarin Nederlandse en overige continentaal Europese uitvoerenden zich bedienen van de Engelse taal in hun teksten.*

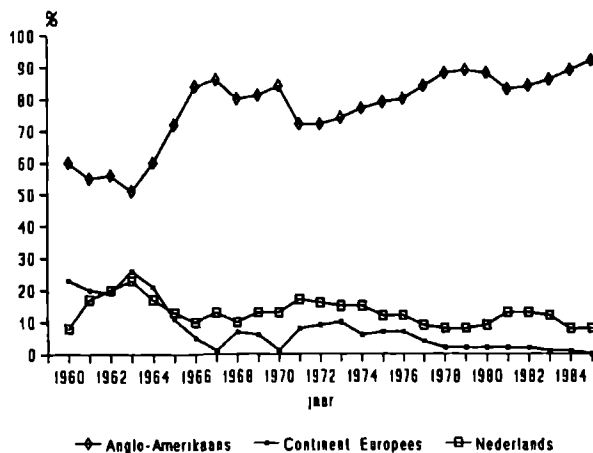
### **5.3.1 Het aandeel van Anglo-Amerikaanse stromingen op de Nederlandse hitparade**

In tabel 5.2. (zie paragraaf 5.2.) komt de dominantie van de van oorsprong Anglo-Amerikaanse muziekstromingen in de Nederlandse hitcultuur overduidelijk naar voren. Pop- en rockmuziek, Afro-Amerikaanse muziek en Engelstalige lichte muziek beslaan samen 77% van het totaal van de Nederlandse hitcultuur in de hier bestudeerde periode. De Nederlandse populaire genres en de overige continentaal Europese genres zijn samen goed voor 21% van het totaal.

In figuur 5.9. is de ontwikkeling van het aandeel van de gezamenlijke Anglo-Amerikaanse genres (pop- en rockmuziek, Afro-Amerikaanse muziek en Engelstalige lichte muziek), de Nederlandse en de overige continentaal Europese genres in de Nederlandse hitparade in de periode 1960-1985 in kaart gebracht.

Een belangrijke fase in het proces van Anglo-Amerikanisering blijkt zich in de periode van 1963 tot en met 1966 te voltrekken. De toename van het belang van de Anglo-Amerikaanse muziek in die periode gaat ten koste van zowel de Nederlandse als de overige continentaal Europese genres.

Vanaf 1966 blijft het aandeel van de Anglo-Amerikaanse genres in de Nederlandse hitparade ruim boven de 70% van het totaal. Na een bescheiden terugval in 1971 groeit het aandeel van de Anglo-Amerikaanse genres geleidelijk naar de grootste



**Figuur 5.9: Aandeel van de Anglo-Amerikaanse, Nederlandse en continentaal Europese muziek per jaar (1960-1985)**

omvang in de hier bestudeerde periode: 91% in 1985. De geleidelijke toename van het Anglo-Amerikaans aandeel vanaf 1971 gaat voor het grootste deel ten koste van overige continentaal Europese genres, waarvan het aandeel in de jaren tachtig tot bijna nul is gereduceerd. De Anglo-Amerikaanse stromingen domineren de Nederlandse hitmuziek in sterke mate. De mate van dominantie is in de loop van de onderzochte periode aanzienlijk toegenomen en is in 1985 haar bijna voltooiing genaderd. In dat jaar behoren negen van de tien hits tot de Anglo-Amerikaanse stromingen.

### 5.3.2 Het aandeel van Britse en Amerikaanse uitvoerenden op de Nederlandse hitparade

Tabel 5.3. geeft een overzicht van het aandeel van de uitvoerenden uit verschillende landen en regio's in de muziek op de Nederlandse hitparade.

Tabel 5.3 Land van herkomst	
	% aan-deel (*)
1. Nederland	29%
2. Verenigde Staten	28%
3. Groot Brittannië	27%
4. continentaal Europa	12%
5. anderszins	4%
TOTAAL	100%

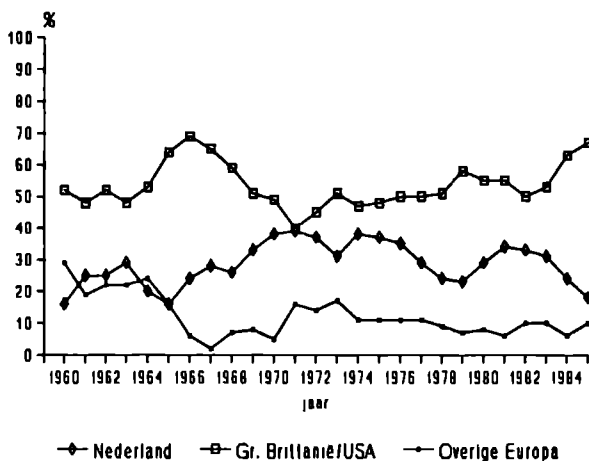
(N=7141, missing=197)

(\*) gewogen naar populariteit

Ruim de helft van de muziek in de Nederlandse hitparade (55%) blijkt afkomstig van muzikanten uit de Verenigde Staten en Groot Brittannië. Nederlandse muzikanten zijn verantwoordelijk voor 29% en artiesten uit andere continentaal Europese landen voor 12% van de Nederlandse hitmuziek.

Figuur 5.10 geeft een overzicht van de ontwikkeling van het gezamenlijke belang van het aandeel van muzikanten uit de twee belangrijkste Anglo-Amerikaanse landen (de Verenigde Staten en Groot Brittannië), alsmede dat van de muzikanten uit Nederland en de overige continentaal Europese landen.<sup>24</sup>

Het gezamenlijke aandeel van Britse en Amerikaanse muzikanten beslaat bijna gedurende de gehele onderzochte periode, meer dan de helft van de muziek op de Nederlandse hitparade. Het aandeel van de Nederlandse muzikanten is in de meeste jaren aanzienlijk kleiner dan het gezamenlijke aandeel van de Britse en Amerikaanse muzikanten. Het aandeel van de muzikanten uit andere continentaal Europese landen is weer aanmerkelijk geringer dan het Nederlandse aandeel, met uitzondering van de periode 1960-1964.



**Figuur 5.10: Aandeel van muzikanten uit de belangrijkste Anglo-Amerikaanse landen (Verenigde Staten en Groot Brittannië), Nederland en overige Continentaal Europese landen (1960-1985)**

Met betrekking tot de nationaliteit van de uitvoerenden blijkt er eveneens sprake te zijn van Anglo-Amerikaanse dominantie. Deze is echter minder sterk dan de dominantie van de Anglo-Amerikaanse genres. Dit impliceert dat er Nederlandse en andere continentaal Europese artiesten zijn die Anglo-Amerikaanse genres vertolken.

### 5.3.3 Het aandeel van Engelse taal in de muziek op de Nederlandse hitparade

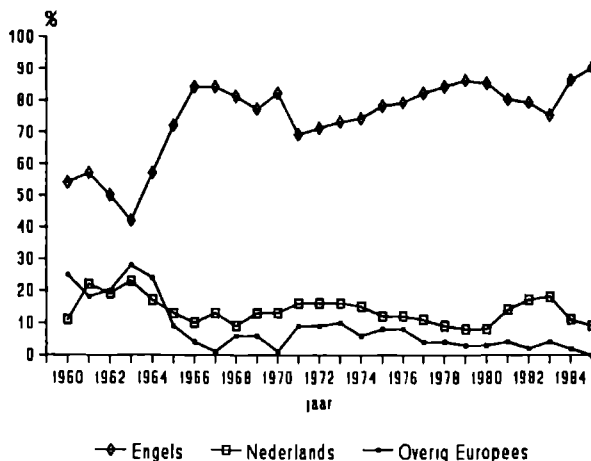
In tabel 5.4. komt naar voren dat de mate waarin de Engelse taal de Nederlandse hitcultuur domineert, vrijwel gelijk is aan de mate van dominantie van de Anglo-Amerikaanse genres.

Tabel 5.4 Taal waarin gezongen wordt	
	% aan-deel (*)
1. Engels	74%
2. Nederlands	14%
3. Overigen	8%
4. Instrumentaal	4%
TOTAAL	100%

(N=7232, missing=106)

(\*) gewogen naar populariteit

Ook de ontwikkeling van het belang van de verschillende talen in de hitmuziek vertoont sterke gelijkenis met die van het belang van respectievelijk de Anglo-Amerikaanse genres, de Nederlandse genres en de continentaal Europese muziek



**Figuur 5.11: Aandeel van hits met teksten gesteld in het Engels, Nederlands en in overige talen (1960-1985)**

In tabel 5.5. komt naar voren welke talen in welk mate bij de vijf onderscheiden genres voorkomen.

Uit deze tabel blijkt dat de voor de hand liggende combinaties van genre en taal maar relatief zelden doorbroken worden. Dit ondanks het feit dat een aanzienlijk deel van de Anglo-Amerikaanse genres op de Nederlandse hitparade door

Nederlandse en andere continentaal Europese muzikanten vertolkt wordt. Met de overname van Anglo-Amerikaanse genres wordt vrijwel steeds ook de Engelse taal overgenomen.

Tabel 5.5.: Talen per stroming (*)							
	rock/ pop	Afro- Amer.	Eng.t. licht	Nederl genres	C.Eur. genres	anders zins	TOTAAL
Engels	95	96	100	0	0	16	77
Nederl.	2	1	0	97	2	0	13
Overigen	1	1	0	0	96	12	7
Instrum.	2	2	0	3	2	72	3
TOTAAL	100	100	100	100	100	100	100

(N=7192) (missing=146).

(\*) gewogen naar populariteit

De ontwikkeling van het aandeel van de Engelse taal in de muziek op de Nederlandse hitparade laat zien dat er ook wat dit aspect van de hitparademuziek betreft sprake is van toenemende Anglo-Amerikanisering.

Op basis van de ontwikkeling van de ontwikkeling van het aandeel van de Anglo-Amerikaanse muziek, de Engelse en Amerikaanse muzikanten en de Engelse taal in de Nederlandse hitmuziek kan geconcludeerd worden dat de Nederlandse hitmuziek getypeerd kan worden als een overwegend Anglo-Amerikaanse uiting. In de jaren 1963-1966 heeft een ontwikkeling ingezet die resulteerde in dominantie van Anglo-Amerikaanse genres en de Engelse taal in het centrum van de Nederlandse populaire muziek, de hitparade. In de laatste jaren van de hier bestudeerde periode, in 1984 en 1985, is een verdere toename van die dominantie te constateren.

#### 5.3.4 Anglo-Amerikaanse stromingen en Engelse taal in hits uitgevoerd door Nederlandse en andere Continentaal Europese muzikanten

Onder meer in de bespreking van de verschillende muziekstromingen in paragraaf 5.2.1 tot en met 5.2.5 is gebleken dat een niet onaanzienlijk deel van de Anglo-Amerikaanse muziekstromingen vertolkt wordt door muzikanten uit Nederland en andere continentaal Europese landen en dat zij de teksten van hun hits vaak in de Engelse taal stellen. In paragraaf 5.3.1 en 5.3.2 kwam bovendien naar voren dat het kwantitatief belang van de Anglo-Amerikaanse muziek en de Engelse taal aanzienlijk groter is dan het aandeel van de Engelse en Amerikaanse muzikanten in het totaal van de hitsongs. Daarnaast bleek het aandeel van de Nederlandse en de overige continentaal Europese genres aanzienlijk kleiner te zijn dan het aandeel van de muzikanten uit die landen. Ook het kwantitatieve belang van de verschillende niet-Engelse talen is kleiner dan het aandeel van de Nederlandse en overige continentaal Europese artiesten (vgl. tabel 5.2. en 5.3).

In deze paragraaf wordt onderzocht wat het aandeel in de verschillende muzikale stromingen is van de muzikanten uit verschillende landen en wat het belang is van de Engelse taal in de teksten. Daarbij wordt een onderscheid gemaakt tussen muzikanten uit de volgende landen en regio's: de Verenigde Staten, Groot Brittannië,<sup>25</sup> Nederland en 'overig' continentaal Europa.

Tabel 5.6. geeft inzicht in de mate waarin Nederlandse en overige continentaal Europese muzikanten Anglo-Amerikaanse genres hebben geadopteerd.

De Anglo-Amerikaanse muziekstromingen blijken door Nederlandse muzikanten en die uit andere Europese continentale landen te zijn overgenomen. De pop- en rockmuziek, de Afro-Amerikaanse muziek en de Engelstalige lichte muziek beslaan samen 56% van de hits van Nederlandse artiesten. Voor muzikanten uit de overige continentaal Europese landen bedraagt dit 39%.

Figuur 5.12. geeft een overzicht van de ontwikkeling van het aandeel van de Anglo-Amerikaanse muzikale hoofdstroom in het totaal van hits van Nederlandse muzikanten.

In 1960 is er sprake van een aanzienlijk aandeel van Anglo-Amerikaanse genres in de hitmuziek van vaderlandse bodem. In de jaren daarna neemt dat sterk af tot vrijwel nul in 1963. Vanaf 1964 treedt echter opnieuw een stijgende lijn in. In 1965 is er sprake van 19% en in 1966 van liefst 56%

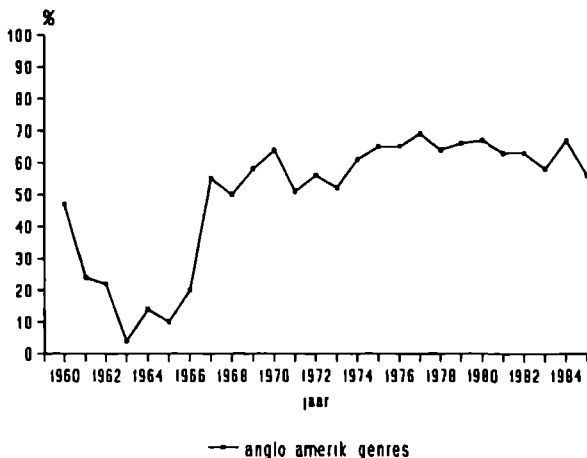
Tabel 5.6.						
Percentage van de verschillende stromingen in de muziek uit verschillende landen. (*)						
percent.	Neder-land	Groot Britt.	U S A	Cont. Europa	Overig -en	TOTAAL
pop/rock	32	86	46	21	38	50
Afro.Am.	6	5	38	12	28	16
Eng.t.li.	18	8	15	6	25	13
Ned.gen.	42	-	-	2	-	13
Europ.gen	1	-	-	54	2	6
anders	1	1	1	5	7	2
TOTAAL	100	100	100	100	100	100

(N=7122) (missing=216)

(\*) gewogen naar populariteit

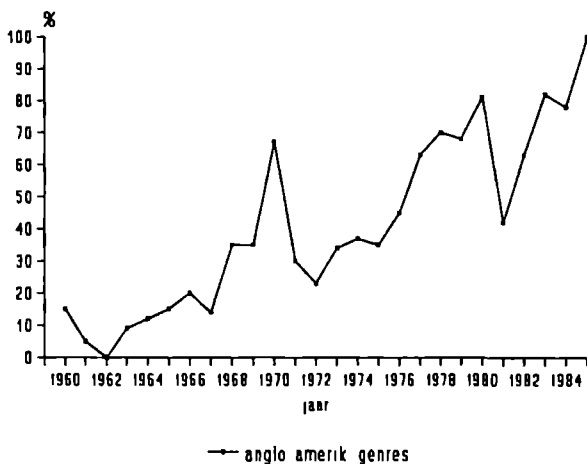
toename van het belang van de Anglo-Amerikaanse muziek in de hits van Nederlandse muzikanten in de periode 1963-1966 loopt synchroon met de toename van deze muziek in het totaal van hitmuziek (vgl. figuur 5.9). In de daaropvolgende jaren fluctueert het aandeel van de Anglo-Amerikaanse hoofdstroom in de hits van de Nederlandse muzikanten tussen de 51 en de 69%.





**Figuur 5.12: Aandeel van de Anglo-Amerikaanse muziek in de hits van Nederlandse muzikanten (1960-1985)**

Ook in de muziek die afkomstig is van muzikanten uit andere continentaal Europese landen en die in Nederland de hitparade heeft gehaald hebben de Anglo-Amerikaanse genres in de loop der jaren, een overwicht opgebouwd. De ontwikkeling van het belang van deze genres in de muziek van de artiesten afkomstig uit de overige continentaal Europese landen is weergegeven in figuur 5.13.



**Figuur 5.13 Aandeel van de Anglo-Amerikaanse muziek in de hits van continentaal Europese muzikanten (1960-1985)**

Ondanks het enigszins onregelmatige verloop van deze grafiek is er onmiskenbaar sprake van een toename. In 1985 is het aandeel van deze genres toegenomen tot 91%.

De onderstaande tabel geeft inzicht in de mate waarin artiesten die afkomstig zijn uit verschillende landen zich bedienen van de Engelse, de Nederlandse dan wel een andere taal.

Tabel 5.7.						
(*) taal naar land van herkomst						
percent. aantal	Neder-land	Groot Britt.	USA	Cont. Europa	overi-gen	TOTAAL
Engels	51	98	98	34	89	77
Nederl.	44	-	-	4	-	13
overigen	2	-	-	55	7	7
instrum.	3	2	2	7	4	3
TOTAAL	100	100	100	100	100	100

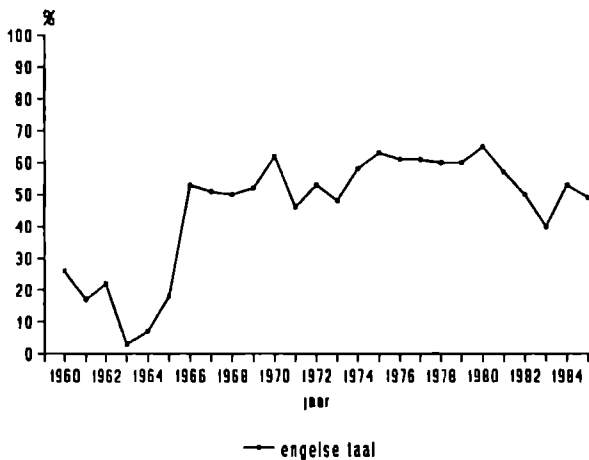
(N=7110) (missing=228).

(\*) gewogen naar populariteit

De Engelse taal blijkt voor Nederlandse muzikanten op de hitparade belangrijker dan de Nederlandse. Het belang van de Engelse taal in de muziek van de Nederlandse artiesten is daarmee vrijwel gelijk aan dat van de Anglo-Amerikaanse genres in de muziek van deze groep (55%). Het aandeel van de Engelse taal in het totaal van de hits van continentaal Europese artiesten kan met 34% aanzienlijk genoemd worden. Dit percentage komt globaal overeen met het aandeel van de Anglo-Amerikaanse genres in de muziek van de continentaal Europese muzikanten. Ook wat het gebruik van de taal betreft blijkt de hitmuziek een uitermate sterk Anglo-Amerikaans karakter te kennen.

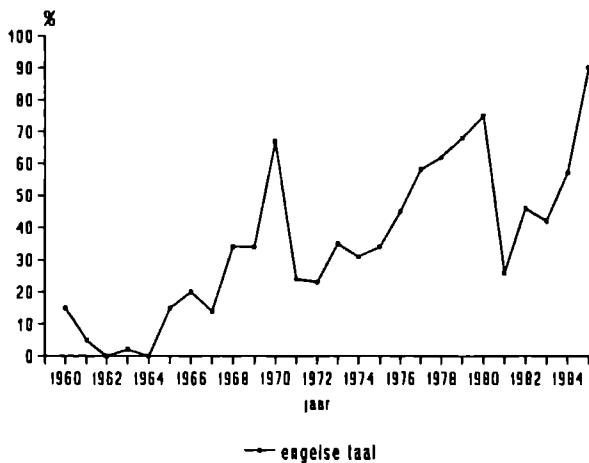
De ontwikkeling van het belang van de Engelse taal in de muziek van Nederlandse artiesten op de hitparade vertoont sterke gelijkenis met die van de Anglo-Amerikaanse genres.

Slechts in de periode 1981-1984 laat zich zowel voor wat betreft de muziek van de Nederlandse als die van de overige continentaal Europese muzikanten in enige mate een verschil constateren tussen het aandeel van de Anglo-Amerikaanse genres aan de ene kant en de Engelse taal aan de andere. In deze periode is er in de Europese popmuziek sprake van een relatief sterke nationale oriëntatie wat tot uiting komt in een combinatie van pop- en rock en Afro-Amerikaanse muziek met teksten in de moedertaal. Een en ander kwam reeds naar voren in de bespreking van de ontwikkeling van de pop- en rockmuziek (zie par. 5.2.1).



**Figuur 5.14: Aandeel van de hits van Nederlandse muzikanten met teksten gesteld in de Engelse taal (1960-1985)**

De muziek waarmee Nederlandse en andere continentaal Europese muzikanten hitsuccessen boeken blijkt voor een groot deel te bestaan uit Anglo-Amerikaanse muziek waarvan de teksten in de Engelse taal gesteld zijn. In de hitmuziek van



**Figuur 5.15 Aandeel van de hits van continentaal Europese muzikanten met teksten gesteld in de Engelse taal (1960-1985)**

Nederlandse bodem blijkt de Engelstalige, Anglo-Amerikaanse muziek zelfs de overhand te hebben over de van origine Nederlandse genres. Van de hits die vanuit de andere Europese continentale landen de Nederlandse hitparade bereiken blijkt ruim één derde te bestaan uit Engelstalige, Anglo-Amerikaanse muziek.

Ruim de helft bestaat uit specifiek continentaal Europese genres waarvan de teksten in een andere dan de Engelse of de Nederlandse taal gesteld zijn. De Anglo-Amerikanisering van de Nederlandse muziek op de Nederlandse hitparade voltrekt zich in de periode 1963-1966. Daarna fluctueert het aandeel van de Anglo-Amerikaanse genres in de Nederlandse muziek in relatief geringe mate. Voor wat de muziek van artiesten uit de overige continentaal Europese landen betreft komt dit proces in de loop van de jaren zeventig op gang om in 1985 de voltooiing vrijwel te naderen.

## 5.4 Conclusie

In dit hoofdstuk is gezocht naar een systeem in de kenmerken van de muziek op de Nederlandse hitparade dat naar een werkelijkheid verwijst die buiten de muziek zelf gelegen is. De analyse van de hitmuziek ten aanzien van dat systeem is verricht zonder van te voren opgestelde hypothesen en had derhalve een exploratief karakter. Met behulp van multivariate analyse is een systematisering aangebracht in het geheel van songs met hun kenmerken.

*Het resultaat van die analyse is een onderverdeling van de hitmuziek in Nederland in een vijftal hoofdstromen. Deze hoofdstromen onderscheiden zich van elkaar door specifieke combinaties van kenmerken.*

Uit de analyse blijkt dat de pop- en rockmuziek de belangrijkste component van de Nederlandse hitcultuur vormt, op afstand gevolgd door de Afro-Amerikaanse muziek, de Engelstalige lichte muziek, de Nederlandse populaire genres en de continentaal Europese genres. Aan de hand van de analyse van de ontwikkelingen in de aard van de Nederlandse hitcultuur kan geconstateerd worden dat er sprake is van 'Anglo-Amerikanisering'.

Er zijn een aantal indicatoren ontwikkeld aan de hand waarvan de mate van Anglo-Amerikanisering van de Nederlandse hitmuziek kan worden vastgesteld. Daarbij gaat het om totale aandeel in de hitmuziek van:

- de drie onderscheiden Anglo-Amerikaanse stromingen
- Britse en Amerikaanse artiesten
- de Engelse taal

Meer specifiek kon worden vastgesteld of zich ook in de muziek van Nederlandse muzikanten en die uit de overige continentaal Europese landen een proces van Anglo-Amerikanisering voltrekt. Daarvoor zijn twee van de drie genoemde indicatoren geschikt. Daarbij gaat het om het totale aandeel

- in de hits van Nederlandse en andere continentaal Europese muzikanten van de drie onderscheiden Anglo-Amerikaanse stromingen
- in de hits van Nederlandse en andere continentaal Europese muzikanten van de Engelse taal

Het jaarlijks aandeel van de drie Anglo-Amerikaanse stromingen (pop- en rockmuziek, Afro-Amerikaanse muziek en Engelstalige lichte muziek) in de hitmuziek blijkt in de loop van de onderzochte periode te zijn toegenomen ten koste van de Nederlandse populaire genres en de overige continentaal Europese muziek. Die toename is vooral te wijten aan het feit dat muzikanten uit Nederland en overige continentaal Europese landen meer en meer muziek uit een van de Anglo-Amerikaanse stromingen zijn gaan vertolken in plaats van muziek die gerekend kan worden tot de Nederlandse populaire genres of de continentaal Europese muziek. Dit komt eveneens tot uiting in het toenemend belang van de Engelse taal in de hitmuziek in het algemeen en in het bijzonder in de hitmuziek van Nederlandse en andere continentaal Europese artiesten.

De muziek die in Nederland in de hitparade heeft gestaan in de periode 1960 tot en met 1985 is vooral een vorm van Anglo-Amerikaanse cultuur. In 1960 zijn zes van elke tien hits afkomstig uit een van de Anglo-Amerikaanse stromingen. In 1985 blijkt het proces van Anglo-Amerikanisering dermate ver te zijn voortgeschreden dat negen van de tien hits tot de Anglo-Amerikaanse stromingen gerekend kunnen worden.

De inhoud van het boodschapsysteem van hitmuziek kan wat betreft haar aard als een voornamelijk Anglo-Amerikaanse cultuuruiting getypeerd worden. Op basis van de feiten dat de muziekgenres veelal Brits en Amerikaans van oorsprong zijn, een groot aantal hits afkomstig is van Britse en Amerikaanse artiesten en de teksten meestal in de Engelse taal gesteld kan de conclusie getrokken worden dat het symbolische milieu dat door hitmuziek gecreëerd en verspreid wordt voornamelijk Anglo-Amerikaanse van aard is en daarmee een positieve oriëntatie ten opzichte ten opzichte van de Anglo-Amerikaanse wereld en cultuur lijkt te bevorderen. De symbolen waarmee het milieu geconstrueerd wordt zijn voornamelijk cultuuruitingen die direct afkomstig zijn uit de Verenigde Staten en Groot Brittannië, dan wel neerkomen op lokale varianten daarop. Deze uitingen vinden doorgaans een open oor bij jongeren, het belangrijkste publiek voor hedendaagse populaire muziek. Het belang van uitingen die hun oorsprong vinden in Nederland en andere continentaal Europese landen neemt evenredig af met de toename van die van de Anglo-Amerikaanse symbolen.

1. In de onderhavige toepassing wordt door de twee dimensies 8% van de totale informatie weergegeven. Er is nagegaan of uitbreiding tot drie dimensies tot substantieel andere uitkomsten zou leiden. Dat bleek niet het geval. Dan zou 11% van de informatie zijn weergegeven. De derde dimensie levert echter geen nieuwe visie op de met behulp van de eerste twee dimensies gevonden structuur op. Door te kiezen voor een tweedimensionale aanpak, beperken we ons tot de hoofdlijnen in homogeniteit. In het algemeen wordt homogeniteitsanalyse in twee dimensies uitgezet en zelden in drie of meer (Gifi 1981, p. 6).
2. De positie van één specifieke categorie van een variabele dient beschouwd te worden als het gemiddelde van de posities van die songs in het veld die scoren in de betreffende categorie.
3. De positie van Zweden op deze plaats lijkt op het eerste gezicht moeilijk verklaarbaar. Bij nadere inspectie blijkt bijna drie kwart van alle hits uit Zweden geleverd te zijn door de groep Abba. De muziek van deze groep is als pop/rockmuziek gecodeerd. Een positie van het land Zweden in het gebied dat door die muziek bestreken wordt ligt dan in de lijn der verwachting. Gezien het feit echter dat de groep Abba wat betreft haar samenstelling naar geslacht (twee vrouwen, twee mannen) en geslacht van de lead-vocalen als rockgroep a-typisch is en doordat deze groep de hitmuziek uit Zweden domineert wordt de positie van dat land vooral bepaald door haar scores op die variabelen, en in mindere mate door de variabele genre.
4. Bij de beschrijving van de respectievelijke ontwikkelingen is onder meer gebruik gemaakt van inzichten uit andere, meer kwalitatieve studies naar populaire muziek.
5. Een lijst van de tien belangrijkste representanten van elk van de onderscheiden muzikale hoofden (indien relevant per land) is opgenomen in Bijlage V.
6. Zie ook hoofdstuk 3 en bijlage IV.
7. Lang voordat Elvis Presley zorgde voor de doorbraak van de rock 'n' roll naar een groot (blank) publiek in de Verenigde Staten genoot de vooral door zwarten uitgevoerde 'rhythm and blues' populariteit bij een vooral zwart publiek en werd uitgebracht door kleine Amerikaanse platenlabels (zie ook: Gillett, 1983; 1988). Elvis Presley voegde aan het R&B idioom een duidelijke portie country-muziek toe, een muziekgenre dat grote populariteit genoot onder grote groepen relatief arme blanken.
8. In de loop van de jaren tachtig blijkt dat the Beach Boys van politieke koers zijn veranderd wanneer ze concerten geven ter ondersteuning van de Amerikaanse president Ronald Reagan.
9. The Blue Diamonds zijn de meest succesvolle exponenten van de Indo-pop, een gepolijste versie van de zogenaamde Indo-rock. Indo-rock is een variant van de Amerikaanse rock 'n' roll muziek geïnjecteerd met elementen uit de verschillende muziekstromingen uit het voormalige Nederlands-Indië. Deze stroming is in Nederland ontwikkeld door naar Nederland verhuisde Indische en Ambonese jongeren. De belangrijkste Indo-rock band is de groep de Tielman Brothers (zie: Mutsaers 1989).
10. De groep die doorgaans als belangrijkste wordt gezien in de Nederlandstalige golf is 'Doe Maar'. De muziek die zij spelen is echter geen Anglo-Amerikaanse pop/rockmuziek

maar reggae en ska. Daarom komt die groep naar voren bij de beschrijving van de Afro-Amerikaanse muziek van Nederlandse makelij.

11. Voor een uiteenzetting over de oorsprong en achtergrond van de verschillende genres die samen de Afro-Amerikaanse muziek vormen zie Bijlage IV. Het kwantitatieve belang van de verschillende genres in het totaal van de Afro-Amerikaanse muziek is: soul en funk (47%), disco (39%), ska/reggae (9%), blues (2%), jazz (2%) en rap (1%).

12. Hierbij zien we af van het feit dat de eerder genoemde pop- en rockmuziek in belangrijke mate stoelt op zwarte muziektradities als blues, rhythm & blues en gospel, die zich in de loop van deze eeuw in verschillende zwarte gemeenschappen in de Verenigde Staten hebben ontwikkeld.

13. Incidenteel is er sprake van jazzhits van onder meer Dave Brubeck, Louis Armstrong en Stan Getz & Charlie Byrd.

14. Mac & Kathy Kissoon zijn geboren in Trinidad maar zijn ten tijde van hun hits gevestigd in Nederland. De songs die in Nederland hits worden zijn in Nederland opgenomen, onder leiding van een Nederlandse producer en zijn op de plaat uitgebracht door een Nederlandse maatschappij.

15. In deze medley waren de volgende Beatlessongs verwerkt: No Reply, I'll be back, Drive my car, Do you wanna know a secret?, We can work it out, I should have known better, Nowhere man en You're gonna lose that girl. Daarnaast waren fragmenten opgenomen van Venus van Shocking Blue en Sugar, Sugar van the Archies.

16. De Bee Gees hebben in de loop van de jaren zeventig hun bakens verzet en hebben aansluiting gezocht bij de discomuziek. In de periode 1975 tot en met 1983 staan ze maar liefst met elf verschillende hits in de Nederlandse hitparade genoteerd, onder meer met de titelsong van de film 'Saturday Night Fever'.

De leden van de Bee Gees zijn oorspronkelijk van Australische afkomst maar opereren ten tijde van hun hitsucces vooral vanuit Groot Brittannië. Daarom worden ze hier als Britse groep opgevoerd.

17. Diezelfde Frank Farian ligt in de tweede helft van de jaren tachtig ten grondslag aan het succes van het duo Milli Vanilli. In 1990 wordt duidelijk dat het niet de stemmen zijn van de twee artiesten die als zangers van de hits worden gepresenteerd die op de platen klinken, maar de stemmen van anderen. Als gevolg van deze onthulling wordt hen de 'Grammy Award' (een soort Oscar van de Amerikaanse muziekindustrie) die aan hen werd toegekend voor het beste debuutalbum van 1989, ontnomen.

18. Hierbij gaat het om de genres Anglo-Amerikaanse vocalistenmuziek (47%), Engelstalige meezingers (42%) en country (11%).

19. De Engelstalige hits van Demis Roussos zijn ondergebracht in de categorie 'Engelstalige lichte muziek', terwijl zijn Duitstalige hits zijn ingedeeld in de categorie 'continentaal Europese genres'.

20. Hierbij gaat het om Nederlandse amusementsmuziek (48%), Nederlands levenslied (32%) en cabaret-, luister- en protestlied (20%).

21. Voorbeelden daarvan zijn de Duitse schlagerzanger Dennie Christian die sinds geruime tijd Nederlandstalige amusementsliedjes zingt. Diverse Eurovisie-songfestival winnaars vertaalden hun liedjes in het Nederlands en brachten die hier uit. Ook de Duitse liedjeszanger Reinhard Mey nam een Nederlandstalige LP op en had in Nederland een hit met een van zijn singles.

Uit deze voorbeelden mag afgeleid worden dat in veel gevallen het vertalen van liedjes uit continentaal Europese genres in het Nederlands in onze conceptie van 'Nederlandse muziek' leidt tot opname in deze categorie. Het onderscheidend criterium ten opzichte van de andere continentaal Europese genres is dan ook vooral gelegen in het gebruik van de Nederlandse taal. Dat geldt ook voor het onderscheid ten opzichte van de Engelstalige lichte muziek. Deze muziek is vanuit de oorsprong van de samenstellende genres immers ook in sterke mate terug te voeren tot Europese, met name tot continentaal Europese muziektradities. Ten opzichte van genres als pop- en rockmuziek en Afro-Amerikaanse muziek zijn er echter ook duidelijk muzikale verschillen aanwezig.

22. Het betreft hier de Zuid-Europese populaire muziek (40%), de Duitse schlager (38%), het Franse chanson (20%) en cabaret-, luister- en protestliederen van continentaal Europese oorsprong m.u.v. Nederland (2%)

23. Een uitzondering hierop vormt een zwarte Duitse schlagerzanger die, ironisch genoeg, de artiestennaam Roberto Blanco voert.

24. De restcategorie 'anderszins' is niet in de figuur opgenomen.

25. Het gezamenlijk aandeel van de muzikanten uit Groot Brittannië en de Verenigde Staten wordt gehanteerd als indicator voor het aandeel van Anglo-Amerikaanse muzikanten. Er is gekozen voor deze landen omdat zij veruit de belangrijkste landen zijn in deze categorie. Als er gekozen was voor de toevoeging van een klein aantal muzikanten uit andere Anglo-Amerikaanse landen en een presentatie uitsluitend onder de benaming 'Anglo-Amerikaanse landen' dan zou het feit dat het hier om een vrijwel uitsluitend Engelse en Amerikaanse aangelegenheid gaat, versluierd worden.



### DE INHOUD VAN HITTEKSTEN: 1960-1985

In dit hoofdstuk wordt verslag gedaan van de inhoudsanalyse van de teksten van 664 songs die representatief zijn voor de hits die in de onderzochte jaren uit de periode 1960-1985 in de Nederlandse hitparade hebben gestaan.<sup>1</sup> Deze analyse heeft tot doel na te gaan of er sprake is van een systeem in de teksten van hitmuziek en, indien daar sprake van is, wat de inhoud van dat systeem is. Voorts wordt onderzocht of de inhoud van de teksten uit de verschillende stromingen die in het vorige hoofdstuk zijn onderscheiden, afwijkt van het systeem dat in de teksten van de hitmuziek is aangetroffen. Tenslotte wordt onderzocht hoe het eventueel aanwezige systeem in hitmuziek als geheel zich in de loop van de tijd heeft ontwikkeld.

Uitgangspunt is dat er sprake is van een systeem wanneer een aantal songs aangeduid kan worden als een apart segment van de hitmuziek op basis van gemeenschappelijke tekstinhoudelijke kenmerken. De aanwezigheid van een dergelijk systeem in hitteksten kan worden vastgesteld door middel van de analyse van de inhoud met behulp van één instrument. De volgende vragen staan centraal:

- Is er sprake van een systeem in de inhoud van de teksten van de muziek op de Nederlandse hitparade heeft gestaan, en zo ja, wat zijn de kenmerken van dat systeem?
- In hoeverre wijkt de inhoud van de teksten uit de verschillende stromingen in de muziek op de Nederlandse hitparade af van het systeem dat in de teksten van de hitmuziek als geheel kan worden aangetroffen?
- Is er sprake van structurele veranderingen in de inhoud van de teksten van de muziek die gedurende de periode 1960-1985 in de Nederlandse hitparade heeft gestaan, en zo ja, waaruit bestaan die veranderingen?

De uitgevoerde inhoudsanalyse kent een drietal aandachtsgebieden waarvoor elk van de centrale vragen beantwoord wordt.

Allereerst wordt nagegaan welke *thematiek* centraal staat in de teksten<sup>2</sup> (paragraaf 6.1). In het tweede aandachtsgebied staan de *personages* centraal. In paragraaf 6.2 wordt behandeld welke vertelvorm de belangrijkste is, in welke mate mannen en vrouwen in de teksten figureren als ik-figuren en welk soort interactie tussen personen in welke mate voorkomt in de teksten van de hits; staat de interactie tussen twee individuen centraal of gaat het om een andersoortige interactie? In het kader van het derde aandachtsgebied is onderzocht welk *toekomstperspectief* in de teksten naar voren komt. Een en ander wordt in paragraaf 6.3 uit de doeken gedaan. Ter afsluiting worden in paragraaf 6.4 de resultaten van de analyses op de deelgebieden geïntegreerd en worden overkoepelende antwoorden op de centrale vragen geformuleerd.

## 6.1. Liefde, relaties, sexualiteit

Het *centrale thema* in de teksten van populaire muziek die in de periode 1960-1985 in de Nederlandse hitparade heeft gestaan is 'liefde, relaties, sexualiteit'.<sup>3</sup> In bijna drie van de vier songs (72%) komt dit thema als hoofd- of bijthema aan de orde.

Tabel 6.1 Mate waarin 'liefde, relaties en sexualiteit' voorkomt.		
	%	N
enige hoofdthema	54	353
hoofdthema samen met een ander	6	42
bijthema	12	82
niet	28	187
totaal	100	664

De *houding* die in de teksten ten opzichte van 'liefde' wordt ingenomen is overwegend positief. Een positieve houding ten opzichte van liefde wil zeggen dat, los van de ervaringen met eventuele relaties die in het lied bezongen worden, liefde wordt voorgesteld als iets positiefs, wat iets anders is dan dat men niet meer in de liefde gelooft.

Tabel 6.2 Mate waarin verschillende houdingen ten opzichte van 'liefde, relaties en sexualiteit' voorkomen.		
	%	N
positief	92	437
neutraal	5	25
negatief	3	15
totaal	100	477

Wat betreft de songs waarin liefde (alleen of met een ander thema) als hoofdthema voorkomt (N=395), is onderzocht:

- in welke fase de bezongen liefdesrelatie zich bevindt,
- in welke mate het gaat om relaties die te typeren zijn als affectieve, emotionele relaties dan wel als seksuele relaties en
- in welke mate er gerefereerd wordt aan intieme handelingen zoals 'kus-sen, strelen en omhelzen' enerzijds en het 'bedrijven van de liefde' anderzijds.

Wanneer in hitteksten 'liefde' hoofdthema is (N=395), wordt het in 85% van die songs in het kader van een concrete liefdesrelatie aan de orde gesteld. Voor die songs (N=336) is nagegaan van welke *fase in de relatie* sprake is.

Uit tabel 6.3 volgt dat in 58% van de songs waarin een liefdesrelatie bezongen wordt sprake is van een positieve situatie met betrekking tot de relatie (begin van

een relatie, gelukkigste tijd) terwijl in 40% sprake is van een negatieve situatie (blauwtje, neerwaartse koers, alleen achter blijven). In 2% is er sprake van een min of meer neutrale situatie (rustig vaarwater).

Tabel 6.3 Mate waarin verschillende fases in de liefdesrelatie voorkomen.

	%	N
blauwtje/onbeantwoorde liefde	3	10
proloog/begin van de relatie	32	108
happy in love/gelukkigste tijd	26	87
rustig vaarwater	2	6
neerwaartse koers	15	52
alleen achterblijven	22	73
totaal	100	336

Verder is onderzocht wat de *aard van de relatie* is tussen liefdespartners die in de 'love-songs' bezongen wordt. Nagegaan is of het primaat ligt bij affectieve, emotionele aspecten of bij seksuele aspecten van de liefdesrelatie. Het blijkt dat het in 90% van de liefdesliedjes gaat om affectief, emotionele relaties, seksuele handelingen vloeien daaruit voort. In 9% van de gevallen is sprake van een seksuele relatie. Over 1% van de 'love-songs' kon in dit verband geen uitspraak worden gedaan.

Daarnaast is onderzocht in welke mate er in teksten van liefdesliedjes melding gemaakt wordt van intieme handelingen. *Kussen, strelen, in de armen nemen* komt in ruim één kwart van alle 'love-songs' (27%) aan bod. *'De liefde bedrijven'* komt in één op de negen teksten (11%) van de onderzochte liefdesliedjes aan de orde.

Is eenmaal vastgesteld in welke mate en op welke wijze het thema 'liefde, relaties, sexualiteit' in de songteksten aan de orde komt, dan dringt zich de vraag op of het hier gaat om inhoudelijke kenmerken die zich in gelijke mate manifesteren in de teksten uit alle stromingen of dat ze significant méér voorkomen in songs uit een bepaalde stroming. Voor alle onderzochte variabelen is nagegaan of er een samenhang bestaat met de in het vorige hoofdstuk ontwikkelde variabele muziekstroming.

Wat betreft de mate waarin het thema liefde voorkomt en de mate waarin gerefereerd wordt aan 'de liefde bedrijven' blijkt sprake van een significante samenhang met de variabele muziekstroming.

Het relatief grote aandeel van hitteksten die niet over liefde gaan in de Nederlandse genres is het meest opvallende gegeven uit tabel 6.4. Geconcludeerd kan worden dat het thema liefde dominant is in alle muziekstromingen. De samenhang tussen beiden duidt er slechts op dat het thema meer dominant is in sommige dan in andere stromingen.<sup>4</sup> De samenhang tussen beide variabelen is relatief zwak ( $V=.143$ ).

Tabel 6.4 Percentage van songs uit verschillende muziekstromingen waarin 'liefde, relaties en sexualiteit' al dan niet aan de orde wordt gesteld.

	wel	niet	totaal
Engelstalige lichte muziek	82	18	100 ( 76)
Europese genres (*)	78	22	100 ( 36)
Pop- en rockmuziek	74	26	100 (350)
Afro-Amerikaanse muziek	66	34	100 (125)
Nederlandse genres	58	42	100 ( 77)
totaal	72 (477)	28 (187)	100 (664)

(\*) m.u.v. Nederlandse genres  
chi square=13.658 df=4 prob=.008 Cramer's V=.143

Datzelfde geldt voor de samenhang tussen muziekstroming en het refereren aan 'het bedrijven van de liefde' in de teksten.

Tabel 6.5 Percentage van songs uit verschillende muziekstromingen waarin aan 'bedrijven van de liefde' wordt gerefereerd

	wel	niet	totaal
Afro-Amerikaanse muziek	16	84	100 ( 73)
Nederlandse genres	16	84	100 ( 37)
Pop- en rockmuziek	13	87	100 (207)
Europese genres (*)	5	95	100 ( 22)
Engelstalige lichte muziek	0	100	100 ( 54)
totaal	11 ( 45)	89 (348)	100 (393)

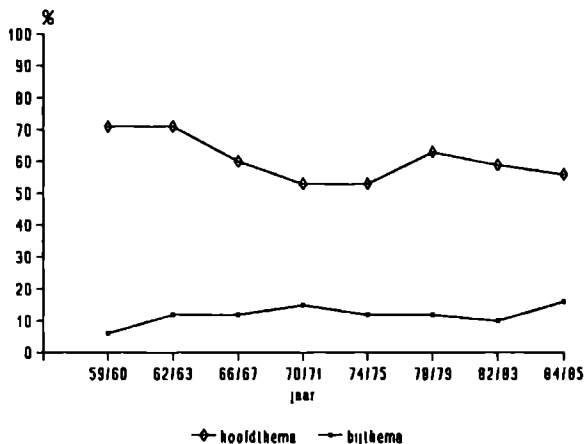
(\*) m.u.v. Nederlandse genres  
chi square=10.889 df=4 prob=.028 Cramer's V=.166

Hier onderscheiden de Engelstalige lichte muziek en de Europese genres zich door geen tot weinig referenties aan geslachtsgemeenschap. Er is echter ook hier geen sprake van uitgesproken sterk afwijkende stromingen. De 'meest intieme daad' wordt relatief weinig in de hitteksten bezongen.

In de tijd bezien blijkt het belang van het thema 'liefde, relaties, sexualiteit' nauwelijks aan structurele veranderingen onderhevig. Er is slechts sprake van fluctuaties op een dominant patroon. Liefde is het centrale thema in de teksten van hitmuziek op alle onderzochte tijdsmomenten.

Wanneer louter gekeken wordt naar het voorkomen van het thema, als hoofd- of bijthema, blijkt het aandeel van de songs waarin liefde voorkomt, op het totaal van alle songs (N=664), te variëren tussen 83% (in 1962/63) en 65% (in 1974/1975). Liefde wordt gemiddeld per jaar in 73% van alle songs aan de orde gesteld.<sup>5</sup> Het aandeel van de songs met liefde als *hoofdthema* (als enige hoofdthema of samen met een ander) varieert tussen 71% (in 1960 en 1962/63) en 53% (in 1970/71 en 1974/75). Als hoofdthema komt liefde gemiddeld per jaar in 61% van alle songs aan de orde.

Liefde is een constante in hitteksten gedurende de gehele periode 1960-1985. Als hoofdthema is liefde het belangrijkste in 1959/60, 1962/63 en 1978/79.

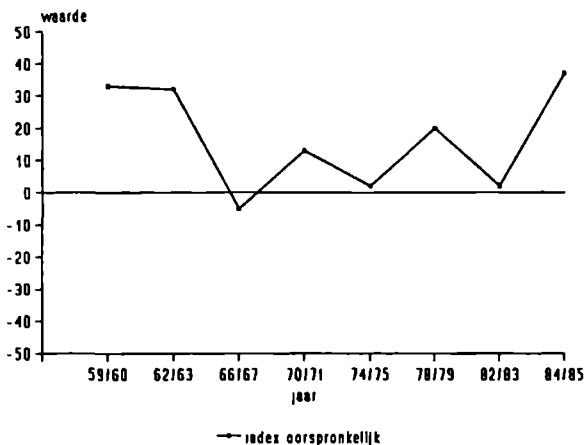


**Figuur 6.1 Percentage songs waarin het thema 'liefde, relaties en seksualiteit' aan de orde komt (N=664).**

De dominantie van een positieve houding ten opzichte van liefde, relaties en seksualiteit wil niet automatisch zeggen dat er in dezelfde mate sprake is van dominantie van een gelukkige fase in de relatie. Immers, men kan wel positief staan ten opzichte van liefde in het algemeen, terwijl men zich in een ongelukkige relatie bevindt. Reeds eerder kwam naar voren dat in 58% van alle liefdesliedjes een liefdesrelatie in een gelukkige fase wordt bezongen, terwijl het in 40% om in een ongelukkige of hopeloze liefde gaat. Om aan te geven hoe de verhouding tussen gelukkige en ongelukkige relaties in de hitteksten zich in de tijd heeft ontwikkeld is een index ontworpen die de verhouding tussen beide aangeeft. Aan de hand van de waarde van deze index kan vastgesteld worden in hoeverre er uit de teksten van hits vertrouwen in liefdesrelaties blijkt. De index wordt berekend door het percentage songs waarin een relatie in een gelukkige fase bezongen wordt te verminderen met het percentage 'ongelukkige liefdesliedjes'.<sup>6</sup> In figuur 6.2. wordt het verloop van de waarde van deze index in de onderzochte periode geschetst.

De geschetste ontwikkeling laat een weinig consistent verloop zien. In 1959/60 en 1962/63 is sprake van een sterk overwicht van de gelukkige 'love-songs' terwijl in het volgende tijdvak (1966/67) de ongelukkige songs licht de overhand hebben. Daarna is er sprake van een enigszins grillige ontwikkeling die in 1984/1985 uitmondt in dominantie van de 'gelukkige liefdesliedjes' vergelijkbaar met de vroege jaren zestig. De gemiddelde waarde van de index over alle gemeten tijdstipmomenten is +19.

Uit het verloop van figuur 6.2 kan in ieder geval afgeleid worden dat er geen sprake is van een stabiele verhouding tussen gelukkige en ongelukkige liefde in de hitteksten over de gehele periode, er is sprake van verandering.



**Figuur 6.2 Fase in de relatie in 'love-songs' (% positief - % negatief) (N=330).**

Om ondanks het grillige verloop toch inzicht te krijgen in de grote lijn van de ontwikkeling zijn de gegevens geëgaliseerd met behulp van de methode der voortschrijdende gemiddelden. De bedoeling van deze methode is onregelmatige, toevallige bewegingen grotendeels te elimineren. Omdat hier sprake is van relatief weinig waarnemingsmomenten is gekozen voor een relatief zwaar gewicht van de score voor het tijdstip waaraan de score wordt toegekend (a). Ter berekening van de nieuwe score op de index op tijdstip a is de volgende formule toegepast:

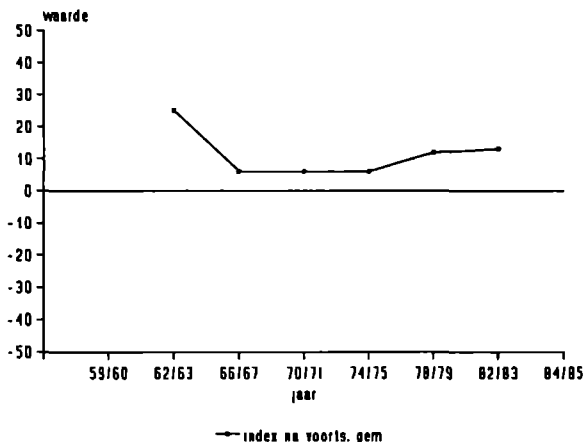
$$\frac{Y(a-1) + 3Y(a) + Y(a+1)}{5}$$

5

waarbij  $Y(a)$  = de score op de oorspronkelijke index op tijdstip a.

Gevolg van de toepassing van deze methode is dat de eerste en de laatste waarneming, in dit geval 1959/60 en 1984/1985 komen te vervallen. Na de egalisering van de gegevens met behulp van bovenstaande formule manifesteert zich een trend van relatief veel naar relatief weinig bezongen 'gelukkige liefdes'. Daarna tekent zich een geleidelijke opwaartse trend af.

Op basis van figuur 6.2 en 6.3 kan worden gesteld dat het begin van de jaren zestig zich kenmerkt door een relatief positieve kijk op liefdesrelaties. Deze situatie verandert in het midden van de jaren zestig vrij drastisch, gedurende een periode van om en nabij tien jaar is er slechts sprake van een licht overwicht van teksten waarin een gelukkige liefde wordt bezongen. In de loop van de tweede helft van de jaren zeventig en de eerste helft van de jaren tachtig tekent zich een herwaarding af, de positieve songs krijgen weer sterker de overhand.



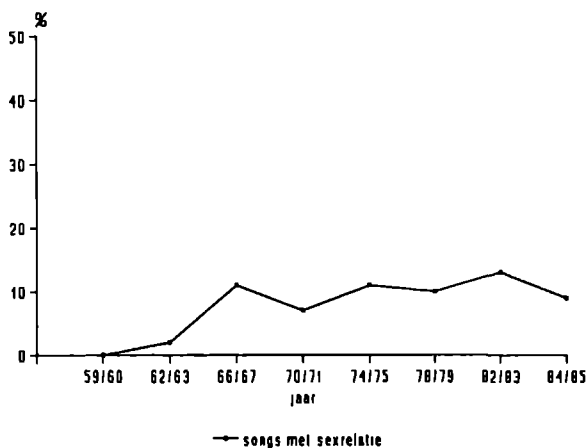
**Figuur 6.3 Fase in de relatie in 'love-songs' (% positief - % negatief) (N=330) (na toepassing 'voortschrijdende gemiddelden').**

Ook wat betreft de *houding* ten opzichte van het dominante thema is nauwelijks sprake van structurele veranderingen. De positieve houding ten opzichte van liefde domineert gedurende de gehele periode. Het aandeel van de 'love-songs' waarin een positieve houding wordt ingenomen varieert tussen 86% (in 1966/67) en 97% (in 1970/71 en 1982/1983). Het gemiddelde aandeel per jaar van liefdesliedjes met een positieve houding ten opzichte van liefde is 92%. Het aandeel van de categorie songs met een neutrale positie varieert tussen 0% (1960) en 8% (1978/79). Het aandeel van de categorie negatief varieert eveneens tussen 0% (1970/71) en 8% (1959/60 en 1966/67).

Het grote overwicht van de gelukkige liefde in de songteksten uit de eerste helft van de jaren zestig kan opgevat worden als een indicatie voor het bestaan van vertrouwen in liefdesrelaties. Dat vertrouwen blijkt in de tweede helft van de jaren zestig te zijn geslonken, de traditionele liefdesmoraal bevindt zich in een crisis. Geleidelijk aan echter keert het vertrouwen in liefdesrelaties terug en is in de jaren 1984/1985 weer even groot als het was in 1962/1963.

Wat betreft het belang de *aard van de liefdesrelaties* is slechts in de beginjaren van de hier onderzochte periode sprake van een duidelijke verandering. In de jaren 1959/60 zijn alle relaties in de songs met liefde als hoofdthema te typeren als primair affectief, emotioneel. In 1962/63 is dat 96% in 1966/67 87%. In de daaropvolgende onderzochte periodes varieert het aandeel van deze relaties tussen 87% (1984/85) en 93% (in 1970/71). De aandacht voor primair seksuele relaties neemt in de periode 1959/60 tot en met 1966/67 toe van 0 naar 11% en omvat in de daaropvolgende periode tussen 7 (1970/71) en 13% (1982/83).

Figuur 6.4 laat het verloop van het belang van de primair sexuele relaties in de teksten van de 'love-songs' zien. Vanaf 1966/67 gaat het gemiddeld in één van de tien liefdesliedjes om een sexuele relatie.



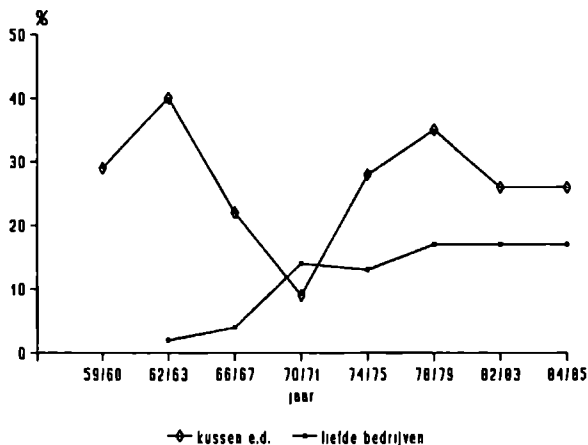
**Figuur 6.4 Percentage songs met primair sexuele relatie (N=330)**

De ontwikkeling in het zingen over intieme handelingen (kussen, strelen, omhelzen/'de liefde bedrijven') wijst eveneens op een veranderende sexuele moraal. In de jaren 1966/67 en 1970/71 manifesteert zich een daling in het refereren aan kussen, strelen en omhelzen, gedeeltelijk ten gunste van referenties aan 'het bedrijven van de liefde' (vgl. fig. 6.5).

Wanneer de 'nieuw bezongen vorm van intiem gedrag' zich een plaats heeft verworven in de hitmuziek blijken de 'oudere' vormen weer terug te keren en opnieuw hun plaats in de hitmuziek in te nemen.

Opvallend is dat op het moment dat het vertrouwen in liefdesrelaties in de jaren 1966 en 1967 op haar dieptepunt is (vgl. figuur 6.2 en 6.3), zowel de hits waarin een sexuele relatie wordt bezongen als die waarin gerefereerd wordt aan 'het bedrijven van de liefde' hun intrede doen in de hitteksten (vgl. figuur 6.4 en 6.5). Tegelijkertijd is er sprake van een afname van de meer onschuldige intieme handelingen, kussen en in de armen nemen. Vervolgens neemt, met de tendens naar een hernieuwd overwicht van de positieve kijk op relaties het aantal referenties aan kussen en dergelijke wederom toe. Het aantal referenties aan 'het bedrijven van de liefde' en het aantal bezongen primair sexuele relaties blijft echter gelijk.





**Figuur 6.5 Percentage songs waarin 'kussen e.d.' dan wel 'de liefde bedrijven' in voorkomt (N=393)**

Er heeft zich blijkbaar in deze periode in de hitmuziek, net als in andere segmenten van de samenleving en de cultuur, een seksuele revolutie voltrokken. Die revolutie komt wat de hitmuziek betreft tot uiting in de referenties aan 'het bedrijven van de liefde' en het bezingen van primair seksuele relaties. De songs waarin deze zaken bezongen worden betreden de hitparade in een periode tijdens welke de traditionele liefdesmoraal, waarin de nadruk wordt gelegd op affectieve relaties en relatief onschuldige intieme handelingen, zich in een vertrouwenscrisis bevindt (vgl. fig. 6.2 en 6.3). Wanneer het vertrouwen in de liefdesrelaties weer terugkeert, wat tot uiting komt in een wederom groeiend overwicht van de songs waarin een gelukkige relatie bezongen wordt, blijven de uitingen van de vrijere liefdesmoraal in de hitmuziek aanwezig.

### **Liefde, relaties en sexualiteit in hitmuziek: continuïteit en verandering**

Voor het hier behandelde aspect van de inhoud is duidelijk sprake van een dominant systeem in de teksten van de populaire muziek. Dit *relatief stabiel systeem* bestaat uit kenmerken die zich bij het overgrote deel van de songs uit alle jaren en uit alle stromingen nadrukkelijk manifesteren. De kern van de hitmuziek bestaat uit songs waarin in hoofdzaak over liefde gezongen wordt, waarin een primair affectieve, emotionele relatie aan de orde komt en waarin liefde positief wordt geëvalueerd.

Van alle onderzochte songs voldoen er 336 (51%) aan deze omschrijving, terwijl 85% van alle liefdesliedjes tot dit type behoort.

De hitmuziek blijkt zich echter behalve door de continue aanwezigheid door de jaren heen van een relatief stabiel systeem te kenmerken door bepaalde *ontwikkelingen* in de tekstinhoud die veranderingen indiceren. Die veranderingen manifes-

teren zich enerzijds middels de introductie in de teksten van de primair seksuele relaties en referenties aan 'het bedrijven van de liefde' en anderzijds middels de ontwikkelingen in de mate waarin specifiek over relaties in een positieve en een negatieve fase gezongen wordt.

In het midden van de jaren zestig (1966/67) doet een vrijere seksuele moraal haar intrede in de Nederlandse hitmuziek. In diezelfde jaren blijkt het vertrouwen in de traditionele liefdesrelaties te zijn afgenomen. Het aantal liedjes waarin een ongelukkige liefde wordt bezongen is, in vergelijking met de jaren daarvoor aanmerkelijk toegenomen (vgl. figuur 6.2 en 6.3). Beide tendensen gecombineerd duiden op de opkomst van een vrijere, meer op seksualiteit georiënteerde kijk op relaties als reactie op het slinkend vertrouwen in de traditionele liefdesrelatie. In de loop van de eerste helft van de tachtiger jaren blijkt het vertrouwen in de liefdesrelaties weer terug te zijn gekeerd. Daarmee verdwijnen de songs die een vrijere moraal representeren echter niet uit de Nederlandse hitmuziek.

De verandering die in de tweede helft van de jaren zestig inzet leidt tot een situatie in het midden van de jaren tachtig, waarin songs waarin vertrouwen in traditionele relaties naar voren komt samen voorkomen met songs waarin primair seksuele relaties de boventoon voeren.

## 6.2 Vertelvorm, personages, interactie

Het tweede hier te behandelen aandachtsgebied betreft de manier waarop de handeling in de songtekst gepresenteerd wordt (de vertelvorm) en op de bij die handeling betrokken personages (het geslacht van de ik-figuur en de aard van de centrale interactie tussen personen).

Wat betreft de *vertelvorm* zijn twee categorieën onderscheiden, de ik-vorm aan de ene kant en alle andere resterende vormen samen aan de andere. Er is naast de ik-vertelvorm geen sprake van een andere duidelijk uitgekristalliseerde vertelvorm die in de geanalyseerde teksten gangbaar is.

Wanneer de ik-vorm wordt gebruikt neemt de tekst van het lied de vorm aan van een persoonlijk 'statement' van de vertolker of vertolkster. Er ontstaat een pseudo-conversatie met de luisteraar of met een ander individu die meestal niet direct in de songtekst aanwezig is. Emoties, handelingen en ervaringen van het in de tekst handelende subject worden schijnbaar ondergaan door de vertolker. Net zoals een film-, televisie- of toneelacteur zal trachten zo goed mogelijk een rol te spelen, streven de vertolkers vereenzelviging met de ik-persoon in de song na. Niet alleen door het zingen in de ik-vorm maar ook door de articulatie van emoties door een specifiek gebruik van de stem wordt die personificatie bewerkstelligd. Het gebruik van de ik-vorm representeert een persoonlijke op het individu gerichte oriëntatie. De andere vormen duiden op een meer algemene, sociale oriëntatie. Songs die in de ik-vorm gesteld zijn domineren in sterke mate.

Twee variabelen hebben betrekking op de personages zoals die in de teksten naar voren komen,<sup>7</sup> de 'sexe van de ik-figuur' en het 'niveau van de centrale interactie'.

Tabel 6.6 Mate waarin de ik-vertelvorm en andere vertelvormen voorkomen.		
	%	N
ik-vorm	88	586
andere vormen	12	78
totaal	100	664

In eerste instantie is getracht de *sexe van de ik-figuur* vast te stellen op basis van de informatie die in de songtekst verschaft wordt. In 21% van de songs waarin sprake is van een ik-figuur kon op basis van de teksten vastgesteld worden van welk geslacht de ik-figuur is. Gezien het feit dat de persoon van de ik-figuur en de persoon van de vertolker/-ster in de populaire muziek als het ware samenvallen en in combinatie met elkaar betekenis hebben en krijgen, wordt het geslacht van degene die het vocale gedeelte van de songs vertolkt hier opgevat als indicatie voor de *sexe van de ik-figuur*. Dat bleek mogelijk voor 539 songs.<sup>8</sup>

Tabel 6.7 Mate van voorkomen van mannelijke en vrouwelijke ik-figuren		
	%	N
mannelijke ik-figuur	75	406
vrouwelijke ik-figuur	25	133
totaal	100	539

Als derde punt is het niveau van de *centrale interactie* tussen de bij de handeling betrokken individuen onderzocht.<sup>9</sup> Hierbij gaat het om het aantal mensen dat bij die interactie betrokken is. Er wordt onderscheid gemaakt tussen een interactie tussen twee individuen en alle andere mogelijke interactiepatronen. De interactie tussen twee individuen is dominant in de geanalyseerde teksten. De handeling in de teksten van hitsongs speelt zich in hoofdzaak af tussen twee individuen.

Tabel 6.8 Mate waarin verschillende interactiepatronen centraal staan		
	%	N
tussen twee individuen	61	408
andere vormen	39	256
totaal	100	664

Ook hier is nagegaan of op het geschetste patroon van kenmerken die voor de teksten van de hitmuziek in het algemeen gelden op dezelfde manier terugkomen in de teksten van de verschillende stromingen of dat sommige zich qua tekstinhoud duidelijk onderscheiden. Om dit vast te stellen is de relatie tussen de vertelvorm, de *sexe van de ik-figuur* en de *centrale interactie met muziekstroming*

onderzocht. Tussen de vertelvorm en de sexe van de ik-figuur is een significante doch zwakke samenhang gevonden.

In de Nederlandse genres is de ik-vorm het minst dominant. Desalniettemin is in bijna drie van de vier hits uit die stroming sprake van de ik-vertelvorm. Niet-tegenstaande de geconstateerde samenhang tussen muziekstroming en het voorkomen van de ik-vorm blijkt de laatste in alle onderzochte stromingen veruit dominant. De populaire muziek op de Nederlandse hitparade kan dus beschouwd worden als een persoonlijke, voornamelijk op het individu gerichte cultuuruiting.

Tabel 6.9 Percentage van de songteksten uit verschillende muziekstromingen dat in de ik-vorm of een andere vorm gesteld is

	ik-pers	anders	totaal
Afro-Amerikaanse muziek	91	9	100(125)
Pop- en rockmuziek	90	10	100(350)
Engelstalige lichte muziek	89	11	100( 76)
Europese genres (*)	89	11	100( 36)
Nederlandse genres	74	26	100( 77)
totaal	88 (586)	12 ( 78)	100(664)

(\*) m.u.v. Nederlandse genres

chi square=17.234 df=4 prob=.002 Cramer's V=.161 N=664

Ook tussen de sexe van de ik-figuur en de muziekstroming blijkt een samenhang te kunnen worden aangetoond.

In de onderstaande tabel komt naar voren dat in de pop- en rockmuziek de mannelijke ik-figuur relatief vaak voorkomt terwijl de vrouwelijke ik-figuur relatief vaak voorkomt in de Nederlandse genres en Afro-Amerikaanse muziek. Deze bevindingen stroken met die uit het vorige hoofdstuk waar bleek dat de dominantie van mannelijke uitvoerenden in de pop- en rockmuziek groter is dan in de andere stromingen.

Tabel 6.10 Muziekstroming bij de sexe van de ik-figuur

	man	vrouw	totaal
Pop- en rockmuziek	83	17	100(302)
Europese genres (*)	72	28	100( 25)
Nederlandse genres	69	31	100( 51)
Engelstalige lichte muziek	68	32	100( 60)
Afro-Amerikaanse muziek	59	41	100(101)
totaal	75 (406)	25 (133)	100(539)

(\*) m.u.v. Nederlandse genres

chi square=27.438 df=4 prob=.0000 Cramer's V=.226 N=539

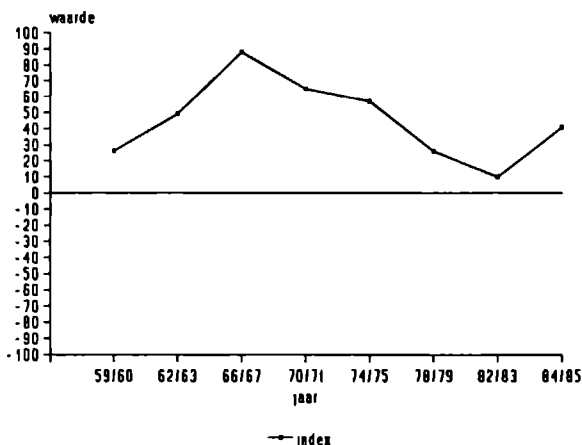
Net als bij de relatie tussen muziekstroming en de vertelvorm is hier sprake van een samenhang die duidt op een nuancering van het dominante patroon, de dominantie van de mannelijke ik-persoon in de hitmuziek in Nederland. Toch kan hier meer dan bij de eerder onderzochte relaties tussen tekstinhoudelijke variabelen en muziekstroming gesteld worden dat er duidelijk sprake is van een onder-

scheid tussen de verschillende stromingen. De verhouding tussen mannen en vrouwen die als ik-persoon figureren in de zwarte muziek tendeert naar evenwicht tussen de sexen, terwijl de pop- en rockmuziek vooral een mannenaangelegenheid is.

Er blijkt nauwelijks sprake te zijn van structurele veranderingen in de mate waarin de ik-vertelvorm voorkomt. Ze domineert de Nederlandse hitmuziek gedurende de gehele onderzochte periode. Haar aandeel varieert tussen 81% (in 1974/75) en 92% (1984/85).

Daarbinnen is de mannelijk ik-figuur dominant diens aandeel varieert tussen 56% (in 1982/83) en 96% (in 1966/67). Het aandeel van de vrouwelijke ik-figuur varieert derhalve tussen 4% (in 1966/67) en 44% in (1982/83). Het aandeel in de categorie mannelijke ik-figuur is gemiddeld per jaar 74% terwijl de vrouwelijke ik-figuur in gemiddeld 26% van de songs voorkomt.

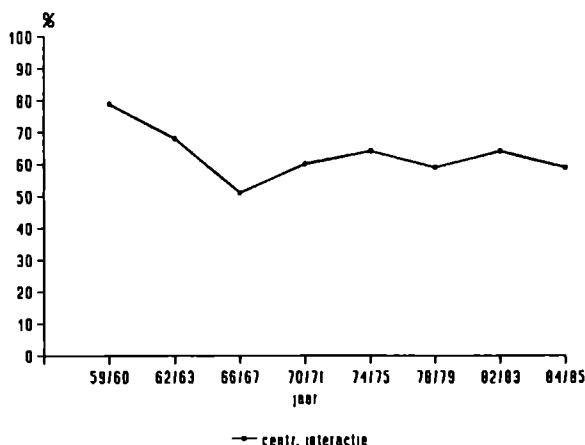
In de onderstaande grafiek is het verloop van het belang van de mannelijke en de vrouwelijke ik-figuur ten opzichte van elkaar weergegeven. Om die verhouding te schetsen is een index ontworpen die berekend wordt door het percentage songs met een mannelijke ik-figuur te verminderen met het percentage songs met een vrouwelijke ik-figuur.



**Figuur 6.6 Geslacht van de ik-figuur (% man - % vrouw) (N=539)**

Het aandeel van de mannelijke ik-figuur is gedurende de gehele periode groter dan dat van de vrouwelijke, de dominantie is echter aan fluctuaties onderhevig. Zij is het grootst in 1966/67 en het kleinste in 1982/83. De toename van het belang van de vrouwelijke ik-figuur in de periode van 1970 tot en met 1983 kan toegeschreven worden aan de toename van het aandeel van de stromingen waarin vrouwen een relatief belangrijke rol spelen zoals de Afro-Amerikaanse muziek en de Engelstalige lichte muziek (vgl. figuur 5.5 en 5.6) en een afname van het belang van de pop- en rockmuziek (vgl. figuur 5.4), waarin de dominantie van mannen

relatief groter is. Met de hernieuwde toename van het aandeel van de pop- en rockmuziek (vgl. figuur 5.4) stijgt ook de mannelijke dominantie van de mannelijke ik-figuur weer.



**Figuur 6.7 Percentage songs met centrale interactie tussen twee individuen (N=664)**

In figuur 6.7 is het verloop van de mate waarin de interactie tussen twee personen in de hitteksten aan bod komt, weergegeven.

Het aandeel van de teksten waarin sprake is van interactie tussen twee personen varieert tussen 79% (in 1959/60) en 51% (in 1966/67). De meest duidelijke verandering doet zich voor in de periode van 1959/1960 tot 1966/67. Hierin daalt het aandeel van de teksten met een interactie tussen twee personen aanzienlijk. In de jaren daarna varieert het aandeel slechts minimaal, tussen 59% (1978/79 en 1984/85) en 64% (1974/75 en 1983/83). Het gemiddelde aandeel van de interactie tussen twee individuen berekend over alle jaren is 63%.

### **Vertelvorm, personages interactie: opnieuw continuïteit en verandering**

Met betrekking tot de vertelvorm waarin de teksten zijn gesteld en de personages die er in optreden is er sprake van een *relatief stabiel systeem*. De ik-vertelvorm domineert de teksten van de hits ongeacht de stroming waartoe ze behoren en ongeacht het jaar waarin ze in de hitparade genoteerd hebben gestaan. De hitmuziek in Nederland kan aangeduid worden als een persoonlijke, op het individu georiënteerde uitingsvorm. De buitenwereld wordt geduid door de ogen van een ik-figuur, die zijn of haar interpretatie van de buitenwereld presenteert aan diezelfde buitenwereld. Er is sprake van een vorm waarin vanuit een individueel gezichtspunt en vanuit een specifieke eigen ervaring zin en betekenis aan de buitenwereld wordt gegeven. Het belangrijkste oriëntatiepunt in de populaire

muziek is het individu, de belangrijkste leerschool is de individuele ervaring. Die ervaring wordt meestal opgedaan in interpersoonlijke contacten, meestal zelfs via de meest kleinschalige vorm van sociale interactie: het contact tussen twee personen. De kern van de Nederlandse hitmuziek bestaat uit songs waarin vanuit een ik-perspectief een verhaal wordt verteld waarin een interactie of een relatie tussen twee aanwijsbare individuen centraal staat. Deze categorie songs beslaat 60% van het totaal van alle geanalyseerde songs.

Het belang van mannen en vrouwen als ik-figuren in de teksten die in de ik-vorm gesteld zijn varieert per onderscheiden muziekstroming en blijkt in de loop van de *ontwikkeling* van de hitmuziek in Nederland aan verandering onderhevig. Van elke vier personen die als ik-figuur in de handeling optreden blijkt er slechts één een vrouw te zijn. In de context van het waarden- en normensysteem zoals dat zich manifesteert via hitmuziek is sprake van a-symmetrische verhoudingen. Vrouwen treden in mindere mate dan mannen op als vertolkers van persoonlijk geïnvolveerde verhalen. De inhoud die via hitteksten openbaar verspreid worden, worden vooral gepresenteerd door mannelijke stemmen, door mannenogen. Hiermee wordt geen kwalificatie uitgesproken over de ideologische inhoud van de songs die door mannen of vrouwen wordt vertolkt. Het gaat hier slechts om de mate van presentie van vrouwen en mannen als ik-figuren c.q. vertolksters/-ers. Aan hen valt een sleutelrol toe. Zij vormen de personificatie van de in de songs bezongen persoonlijke ervaringen. Zij worden als personages geïdentificeerd met de teksten die ze vertolken. Het kwantitatief overwicht van mannen, als vertolkers en ik-figuren in de teksten van de hitparade heeft derhalve een duidelijke inhoudelijke betekenis voor het boodschapsysteem dat door de hitmuziek wordt verspreid. Het zijn vooral mannen die communiceren via muziek op de hitparade. Het overwicht van de mannelijke ik-figuren is met name sterk in de stroming pop- en rockmuziek (4:1), terwijl in de zwarte muziek sprake is van een licht overwicht (3:2). Het mannelijk perspectief domineert sterk in pop- en rockmuziek, domineert 'gewoon' in Engelstalige lichte muziek, Europese genres en Nederlandse genres en licht in Afro-Amerikaanse muziek.

De verhouding tussen het aandeel van de mannelijke en vrouwelijke ik-figuren in de teksten van hitsongs is in de periode 1960-1985 geenszins stabiel. In de periode 1966/67 is de mannelijke dominantie het grootst terwijl in 1982/1983 die dominantie het kleinst is (vgl. figuur 6.5). De *veranderingen* in het aandeel van vrouwen als ik-persoon in hitteksten door de tijd is met name terug te voeren op het toenemend belang van de Afro-Amerikaanse muziek op de Nederlandse hitparade vanaf het midden van de jaren zeventig.

### 6.3 Verleden, toekomst, perspectief

In ruim zes van de tien hitsongs (61%) komt een *terugblik* naar het verleden voor. Voor de songs waarin wordt teruggeblikt is nagegaan welk *beeld van het verleden* wordt gepresenteerd. Er blijkt geen uitgesproken positief of negatief beeld van het verleden te overheersen.

Tabel 6.11 Beeld van het verleden		
	%	N
positief	35	142
neutraal	27	111
negatief	38	152
totaal	100	405

In acht van elke tien hits komt een *voorblick* naar de toekomst voor. Het grootste deel van de songs kent geen uitgesproken positief of negatief *beeld van de toekomst*. Men stelt de beoordeling van een toekomstige situatie in de meeste teksten afhankelijk van het al dan niet plaatsvinden van een of meerdere gebeurtenissen. Er is sprake van een 'voorwaardelijk' toekomstbeeld in 55% van alle teksten waarin vooruitgekeken wordt.

Tabel 6.12 Beeld van de toekomst		
	%	N
positief	22	115
neutraal	12	62
voorwaardelijk	55	300
negatief	11	57
totaal	100	534

Wanneer de teksten van de hitsongs worden geanalyseerd met betrekking tot het gerepresenteerd beeld van het verleden en de toekomst worden in veel gevallen elementen uit een ontwikkeling van verleden naar toekomst die in één song geschetst wordt, geïsoleerd. De toekomst en het verleden vormen doorgaans slechts deelaspecten van het algehele perspectief dat in de songs wordt vertolkt. Onder perspectief wordt dan verstaan het beeld van de toekomst dat in de tekst naar voren komt in relatie tot het geschetste beeld van het verleden.<sup>10</sup> Om na te kunnen gaan welk perspectief in de teksten van de hitsongs gemeengoed is, is uit de variabelen 'beeld van het verleden' en 'beeld van de toekomst' de variabele *perspectief* geconstrueerd.<sup>11</sup> Het onzekere perspectief blijkt het meest voor te komen. In de meeste songteksten wordt open gelaten welke loop de toekomstige ontwikkelingen zullen nemen.

Tabel 6.13 Perspectief (%)		
	%	N
positief	25	153
neutraal	10	64
onzeker	49	300
negatief	16	98
totaal	100	615



Er blijkt een zwakke, maar wel significante samenhang te bestaan tussen perspectief en muziekstroming.

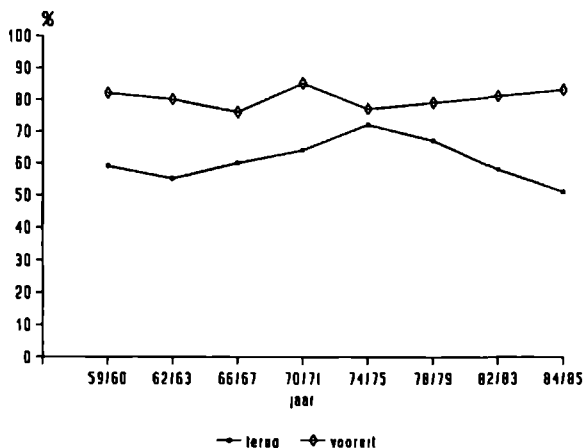
Nadrukkelijk komt de dominantie van de categorie 'onze-ker perspectief' in alle muziekstromingen naar voren, waarbij de Engelstalige lichte muziek en de Nederlandse genres zich onderscheiden door een relatief lage score in deze categorie. Voor de Nederlandse genres hangt dat samen met een relatief hoge score in de categorie 'negatief perspectief', voor de Engelstalige lichte muziek juist met een hoge score in de categorie 'positief perspectief'.

Tabel 6.14.: Percentage van alle songteksten uit verschillende muziekstromingen met een positief, neutraal, onzeker negatief perspectief.

	posi- tief	neu- traal	on- zeker	nega- tief	totaal % N
Engelst. lichte muziek	37	9	41	13	100 ( 76)
Europese genres (*)	26	6	52	16	100 ( 31)
pop- en rockmuziek	25	12	49	14	100 (325)
Nederlandse genres	21	12	36	31	100 ( 68)
Afro-Amerik. muziek	20	8	57	15	100 (115)
totaal	25	10	49	16	100 (615)

(\*) m.u.v. Nederlandse genres  
chi square=23.709 df=12 prob=.022 Cramer's V=.113.

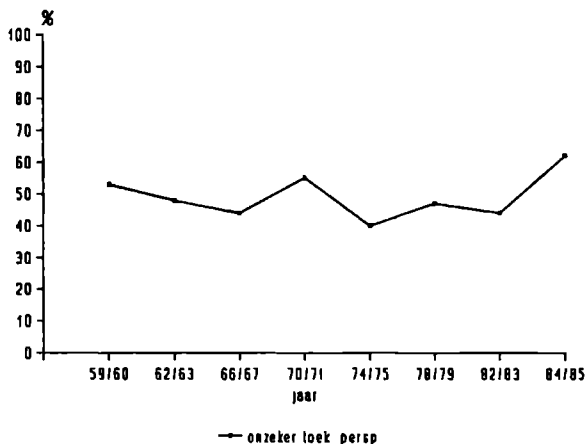
Er blijkt sprake te zijn van een ontwikkeling in de mate waarin teruggeblikt wordt naar het verleden en vooruitgekeken wordt naar de toekomst. Opvallend is dat



Figuur 6.8 Percentage songs waarin terug- c.q. vooruitgekeken wordt (N=664)

gedurende de jaren zeventig meer naar het verleden wordt teruggekeken dan tijdens de andere onderzochte tijdvakken (vgl. figuur 6.8). De mate waarin per onderzochte periode wordt teruggekeken varieert tussen 51% (1984/85) en 72% (1974/75). Er is in mindere mate sprake van een ontwikkeling in de mate waarin vooruitgeblikt wordt naar de toekomst. De scores voor elk van de onderzochte jaren variëren tussen 85% (1970/71) en 76% (1966/67).

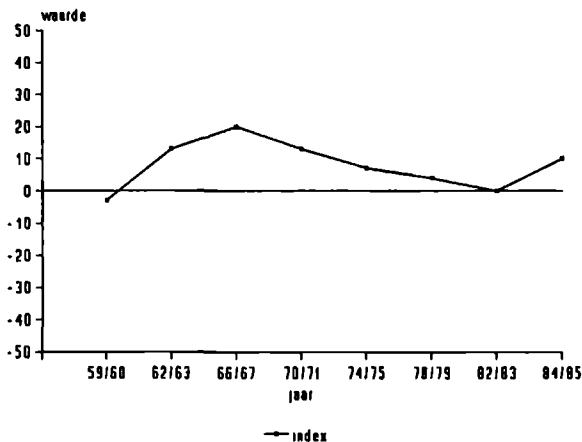
Het beeld van de toekomst en het verleden is, zoals reeds eerder werd aangegeven, gecombineerd in de variabele 'perspectief'. Het onzekere perspectief is dominant in de hitteksten. In figuur 6.9 is de ontwikkeling van het aandeel van de songs met een onzeker perspectief geschetst. Wat hier opvalt is de relatief sterke stijging van dit perspectief in de 1984/85 in vergelijking met de voorafgaande periode.



**Figuur 6.9 Percentage songs met een onzeker toekomstperspectief (N=664)**

Ook voor de variabele perspectief is een index ontworpen met betrekking. Hierin wordt de verhouding van het belang van het positief en het negatief perspectief uitgedrukt. Songs met een onzeker of een neutraal perspectief blijven hier buiten beschouwing.

De ontwikkeling van het positief en het negatief perspectief ten opzichte van elkaar blijkt een zeer geleidelijke te zijn. De periode 1959/60 is de enige waarin sprake is van een overwicht van het negatief perspectief. De meest positieve situatie treffen we aan in 1966/67 waarna een geleidelijke daling volgt tot in 1982/83 waar sprake is van evenveel positieve als negatieve songs. De daaropvolgende periode luidt de ommekeer in naar opnieuw een periode van overwicht van de positieve songs.



**Figuur 6.10** Perspectief (% positief - % negatief) (N=251)

### **Verleden, toekomst, perspectief: eveneens continuïteit en verandering**

Wat betreft de mate waarin en de manier waarop er in de Nederlandse hitmuziek wordt teruggekeken naar het verleden en wordt vooruitgekeken naar de toekomst is slechts sprake van één duidelijk *stabiel structureel kenmerk* dat zich manifesteert in de teksten, ongeacht de muziekstroming en ongeacht het jaar waarop de songs in de hitparade genoteerd gestaan hebben. Het betreft het onzeker toekomstperspectief.

De variabele perspectief is geconstrueerd op basis van de variabelen 'beeld van het verleden' en 'beeld van de toekomst' en laat zien wat de dominante perceptie van de toekomst is in relatie tot het geschetste beeld van het verleden. In 49% van de songs waarvan een perspectief vastgesteld kon worden is sprake van een 'onzeker toekomstperspectief'.

De verhouding tussen het aandeel van de songs waarin sprake is van een negatief of een positief toekomstperspectief is minder stabiel. In de verhouding tussen beide songtypen blijken zich *veranderingen* te manifesteren (vgl. figuur 6.10).

Vanaf het begin van de jaren zestig zien we een ontwikkeling van een relatief evenwichtige situatie wat betreft de scores in de categorieën positief en negatief perspectief naar een uitgesproken optimistische kijk aan het begin van de tweede helft van de jaren zestig. Dit zijn de jaren tijdens welke zich in de West-Europese en Amerikaanse samenlevingen de verschillende tegenculturen formeren. In de hitmuziek blijkt sprake van een relatief optimistisch en hoopvol perspectief. In de daaropvolgende periodes zien we een gestage daling van dat optimisme tot een situatie in 1982/1983 waarin een even groot aantal songs met een positief als met een negatief perspectief in de hitparade naar voren komt. Er is sprake van een vergelijkbare situatie als aan het begin van de jaren zestig. In de daaropvolgende periode voltrekt zich een complete omslag. In 1984/85 blijkt opnieuw sprake te

zijn van een optimistisch perspectief, er is sprake van dominantie van songs met een positief perspectief over de songs met een negatief perspectief.

#### 6.4. Eén dominant systeem?

In de behandeling van de drie aandachtsgebieden in de inhoudsanalyse is geconstateerd dat er sprake is van bepaalde constanten in de teksten van de populaire muziek uit de Nederlandse hitparade. Hierbij gaat het om kenmerken die in de hitteksten voorkomen zonder specifiek aan muziek uit bepaalde stromingen of bepaalde tijdsperiodes gebonden te zijn. Zij vormen elementen van het systeem aanwezig in de teksten van de populaire muziek op de Nederlandse hitparade in de periode 1960-1985.

Het dominante thema in de hitteksten is 'liefde, relaties en sexualiteit'. De houding die ten opzichte van dit thema wordt ingenomen is overwegend positief. De aard van de bezongen liefdes betreft voor het overgrote deel affectieve, emotionele verhoudingen tussen partners. Sex vloeit in de context van de in deze songs bezongen liefdesrelaties voort uit emotionele affectie tussen de betrokkenen. De songs zijn voor het overgrote deel gesteld in de ik-vorm, wat tot gevolg heeft dat degene die de song vertolkt tot actor in het verhaal wordt. De persoon van de vertolker/-ster maakt daardoor met zijn of haar persoonlijke eigenschappen in principe deel uit van de handeling zoals die in de song wordt geïmagineerd. Het grootste deel van de interacties tussen personen in de context van de hitteksten speelt zich af tussen twee aanwijsbare individuen. De meest kleinschalige vorm van sociale interactie domineert de hitmuziek.

Een constant kenmerk in hitmuziek is verder dat, in meer dan de helft van alle teksten waarin vooruitgekeken wordt, een voorwaardelijk beeld van de toekomst wordt geschetst. Dat betekent dat de aard van de toekomstige situatie afhankelijk wordt gesteld van factoren die blijkbaar in de context van de song, in veel gevallen door een ik-figuur, niet beheersbaar zijn. In om en nabij de helft van de songs waarvan een perspectief vastgesteld kon worden, is er sprake van een onzeker toekomstperspectief.

Het prototype van een hitsong dat kan worden geconstrueerd uit een aantal van bovengenoemde constanten in de hitmuziek en dat van toepassing is op een groot deel van de onderzochte teksten kan worden aangeduid als het '*persoonlijk, positief en affectief liefdesliedje*'. Binnen het kader van het in de hitmuziek dominante thema 'liefde, relaties en sexualiteit' blijkt sprake van een specifieke overheersende invulling van dat thema. Een ik-figuur is vanuit zijn of haar eigen geloof in de liefde betrokken in een romantische relatie, waarin hij of zij getuigt van zijn of haar primair emotionele en affectieve genegenheid voor een ander. De centrale interactie vindt plaats tussen twee individuen. Deze omschrijving is van toepassing op 297 van de in totaal 664 geanalyseerde songs (45%).

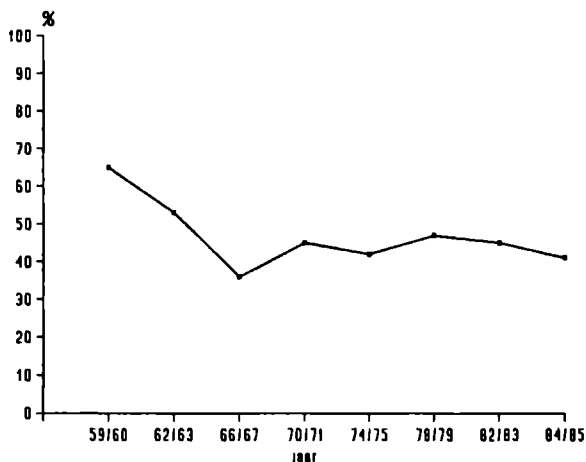
Op dezelfde manier als in de deelanalyses is geschied kan het aandeel van dit type song in de verschillende muziekstromingen en in de tijd worden vastgesteld. Er blijkt allereerst een significante relatie te bestaan tussen muziekstroming en het voorkomen van het hier beschreven type.

Tabel 6.15 Percentage van alle songs uit verschillende muziekstromingen waarin een persoonlijke en affectieve liefdesrelatie naar voren komt			
	pers.lief- des relatie	anders	totaal
Engelst. lichte muziek	64	36	100 ( 76)
Europese genres (*)	47	53	100 ( 36)
pop- en rockmuziek	44	56	100 (350)
Afro-Amer. muziek	43	57	100 (125)
Nederlandse genres	29	71	100 ( 77)
totaal	45 (297)	55 (367)	100 (664)

(\*) m.u.v. Nederlandse genres  
chi square=20.352 df=4 prob=.000 Cramer's V=.175

Uit bovenstaande tabel komt overduidelijk naar voren dat in de Engelstalige lichte muziek het persoonlijke, positieve, affectieve liefdeslied meer dan gemiddeld voorkomt, terwijl dat soort lied in de Nederlandse (en Nederlandstalige) genres aanmerkelijk minder wordt aangetroffen. Deze stroming neemt wat dit betreft een nadrukkelijke uitzonderingspositie in.

Wanneer het aandeel van de persoonlijke, positieve, affectieve liefdesrelaties in het perspectief van de ontwikkeling van de hitmuziek in Nederland wordt gezien blijkt dit type vrij constant aanwezig te zijn. Daarbij dient aangetekend te worden dat het aandeel van dit type in de eerste helft van de jaren zestig groter is dan in de rest van de hier onderzochte periode.



Figuur 6.11 Percentage persoonlijke, affectieve en positieve liefdesliedjes (N=664).

In het begin van de jaren zestig blijkt dit type gemiddeld per periode (1959/60 en 1963/64) 59% van de songs te omvatten. Voor de daaropvolgende periode bedraagt dat gemiddelde 43%.

Resumerend kan gesteld worden dat de persoonlijke, positieve, affectieve liefdesrelaties een centrale plaats in het boodschapsysteem van hitmuziek innemen, met die aantekening dat haar belang in het begin van de jaren zestig groter is dan in de rest van de hier onderzochte periode en dat haar belang in de Nederlandse genres aanmerkelijk kleiner is dan in de andere stromingen.

*De vraag of er sprake is van een systeem in de inhoud van de teksten van de populaire muziek die in de periode 1959-1985 in de Nederlandse hitparade heeft gestaan kan dus bevestigend beantwoord worden. Het systeem in de boodschappen die door de hitteksten wordt verspreid is de in de ik-vorm gestelde romantische love-song waarin een positieve houding ten opzichte van liefde wordt ingenomen, waarin een affectieve, emotionele band bestaat tussen twee liefdespartners die de centrale interactiepartners in de tekst vormen.*

## 6.5 Eén systeem in alle stromingen?

De tweede vraag waarop hier een antwoord geformuleerd moet worden heeft betrekking op het eventuele onderscheid tussen de verschillende muziekstromingen met betrekking tot de inhoud van hitteksten.

*Allereerst blijkt wat de Nederlandse genres betreft regelmatig sprake te zijn van min of meer van de andere stromingen afwijkende scores (vgl. tabellen 6.1, 6.2, 6.3, 6.4, 6.7, 6.8). Het betreft hier met name scores met betrekking tot de kenmerken die deel uitmaken van het in de vorige paragraaf geschetste dominante songtype. Zo is er sprake van afwijkende scores wat betreft de mate waarin het thema liefde en de ik-vertelvorm voorkomen. Vanwege de veelvuldig afwijkende positie van de stroming Nederlandse genres is nagegaan in hoeverre er sprake is van een significante relatie tussen elk van de in deze inhoudsanalyse betrokken variabelen en het al dan niet behoren tot de stroming Nederlandse genres. Op basis van de uitkomsten van die analyse blijkt het niet mogelijk om een eventueel alternatief systeem in de teksten van de Nederlandse genres te ontdekken. Het feit echter dat een relatief groot deel van de teksten uit deze stroming zich onttrekt aan het overigens dominante patroon zoals dat in de vorige paragraaf naar voren kwam (vgl. tabel 6.8), lijkt echter wel te duiden op kenmerken van een apart systeem. Meer specifiek op deze stroming toegesneden inhoudsanalytisch onderzoek lijkt nodig. De andere onderscheiden genres vertonen op de kenmerken die samen de in de vorige paragraaf geschetste systematische component van de hitmuziek vormen, een vrij uniform beeld.*

## 6.6 Hitteksten als toneel van veranderingen

De derde vraag die hier ter beantwoording voorligt heeft betrekking op de veranderingen die zich in de inhoud van de teksten hebben voltrokken. Lag in de eerste vraag de nadruk op het systeem in de hitmuziek, in de tweede op het

onderscheid in de teksten langs de lijnen van de muziekstromingen, hier gaat de aandacht uit naar de ontwikkelingen in de tijd zoals die zich in de hitteksten manifesteren.

In de analyse van het boodschapsysteem van teksten van hitsongs zijn een aantal *indicatoren* ontwikkeld met behulp waarvan de stand van dat systeem is vastgesteld.

Het eerste samenstel van indicatoren dat kan worden onderscheiden heeft betrekking op de mate waarin en de manier waarop het thema *'liefde, relaties en seksualiteit'* aan bod komt. De belangrijkste van deze is de

*- mate waarin persoonlijke, positieve, affectieve liefdesrelaties jaarlijks in de hitteksten aan de orde komen.*

Deze indicator is geconstrueerd op basis van een combinatie van scores op een aantal variabelen. Het gaat om een tekst die in de ik-vorm gesteld is, waar de centrale interactie plaatsvindt tussen twee individuen, waarin het thema 'liefde, relaties en seksualiteit' het hoofdthema is en waarin het op de eerste plaats gaat om een affectieve en emotionele band tussen twee partners en niet om een primair fysieke, seksuele relatie. Op basis van het voorkomen van dit songtype per jaar kunnen uitspraken gedaan worden over de ontwikkeling van het boodschapsysteem in teksten van hitmuziek.

Daarnaast zijn een aantal grootheden gebruikt die niet een dergelijk samengesteld karakter kennen. Waar de mate van voorkomen van persoonlijke, positieve en affectieve liefdesrelaties de meer traditionele liefdesmoraal representeert, staat

*- de mate waarin relaties aan de orde komen waarbij de nadruk ligt op het fysieke en het seksuele*

voor een alternatieve liefdesmoraal die tegengesteld is aan de traditionele. Op dezelfde manier staat

*- de mate waarin expliciete referenties aan 'het bedrijven van de liefde' voorkomen*

voor een alternatieve moraal en

*- de mate van voorkomen van 'kussen, strelen'*

voor de meer traditionele moraal. Om de vast te kunnen stellen in hoeverre er sprake is van vertrouwen in liefdesrelaties is onderzocht

*- de mate waarin de bezongen liefdesrelaties zich in een gelukkige dan wel ongelukkige fase bevinden.*

Het tweede samenstel van indicatoren heeft betrekking op de mate waarin en de manier waarop in hitteksten tegen *verleden en toekomst* wordt aangekeken. De meest belangrijke indicator in dit verband is

- *toekomstperspectief*.

Het derde samenstel van indicatoren heeft betrekking op de *personages* die in de hitteksten optreden. De ik-persoon en de centrale interactie tussen individuen zijn reeds verwerkt in het 'persoonlijke, positieve, affectieve liefdesliedje', zoals hiervoor besproken. In dit kader resteert dan nog een indicator die verwijst naar de rol van mannen en vrouwen in het boodschapsysteem van hitteksten:

- *de sexe van de ik-figuur*.

In de paragrafen 6.1 tot en met 6.4. zijn de ontwikkelingen in de hitteksten aan de hand van een aantal indicatoren geschetst. In de rest van deze paragraaf wordt getracht een meer geïntegreerde schets van de ontwikkeling van het boodschap-systeem te geven. Er wordt een periodisering voorgesteld.

### **Eerste helft jaren zestig: traditionele liefdesmoraal**

*De eerste helft van de jaren zestig kan aangeduid worden als een periode waarin de traditionele liefdesmoraal overheerst.* In die tijd hebben de teksten vooral gelukkige liefdesrelaties tot onderwerp. De intimiteiten die bezongen worden zijn relatief onschuldig (vgl. figuur 6.2, 6.3 en 6.5). Het aandeel van de persoonlijke, positieve en affectieve liefdesliedjes in de eerste helft van de jaren zestig is het grootst (vgl. figuur 6.11).

Deze jaren kenmerken zich verder door de minst positieve kijk op de toekomst van de gehele onderzochte periode. In de jaren 1962/1963 tekent zich echter een tendens af naar een meer positieve kijk, het aandeel songs met een onzeker perspectief neemt af en er is sprake van een overwicht van songs met een positief perspectief over negatieve songs (vgl. figuur 6.9 en 6.10).

Tegelijkertijd neemt in de eerste helft van de zestiger jaren het belang van de vrouwelijke ik-figuren af, ten gunste van de mannen (vgl. figuur 6.6). Deze toename dient toegeschreven te worden aan de opkomst van de pop- en rockmuziek in deze periode (vgl. figuur 5.4).

### **Tweede helft jaren zestig: opkomst alternatieve liefdesmoraal**

*De jaren 1966/67 vormen in meerdere opzichten een breekpunt. Een nieuwe liefdesmoraal dient zich aan, er wordt voor het eerst in relatief ruime mate gezongen over relaties waarin 'het fysieke, het seksuele' belangrijker wordt gevonden dan het 'affectieve, emotionele' (vgl. figuur 6.4). In de daaropvolgende onderzochte periode (1970/71) blijkt het aantal expliciete referenties aan het 'bedrijven van de liefde' toe te zijn genomen, terwijl referenties aan de traditionele vormen van intiem gedrag (kussen, strelen, in de armen nemen) sterk zijn afgenomen (vgl. figuur 6.5). In de jaren 1966/67*



blijkt tevens sprake van een sterke afname van de 'happy love-songs' (vgl. figuur 6.2). Het belang van de 'persoonlijke, positieve affectieve love-song' blijkt in die periode het laagst van alle (vgl. figuur 6.11). *In de tweede helft van de zestiger jaren staat de traditionele liefdesmoraal uitdrukkelijk ter discussie en worden de contouren van een nieuwe, vrijere moraal zichtbaar in de songs op de hitparade.*

De ontwikkeling naar een relatief optimistisch toekomstperspectief die in 1963/64 inzet, culmineert in het meest optimistisch perspectief voor de gehele periode in 1966/67. Het overwicht van het positieve over het negatieve is in deze jaren het grootst van het gehele onderzochte tijdvak, terwijl het aandeel van de songs met een onzeker perspectief het kleinst is. In de jaren daarna (1970/71) blijkt het optimistisch perspectief echter alweer aan erosie onderhevig (vgl. figuur 6.6 en 6.7).

Mede als gevolg van de prominente plaats van pop- en rockmuziek op de Nederlandse hitparade (vgl. figuur 5.4) zijn vrijwel alle ik-figuren in de teksten van hitsongs uit de tweede helft van de zestiger jaren mannen (vgl. figuur 6.6 en 6.7).

### **Jaren zeventig en begin jaren tachtig: 'oud' en 'nieuw' naast elkaar**

*Vanaf de jaren 1970/71 is er sprake van een ontwikkeling naar een situatie waarin de eerder geschetste traditionele en nieuwe liefdesmoraal naast elkaar bestaan in één context, die van de Nederlandse hitparade.* De songs die de nieuwe liefdesmoraal representeren stabiliseren hun positie vanaf 1970/71 en nemen hun plaats in de hitmuziek in. Het aandeel van de primair seksuele relaties blijft globaal gelijk, alsmede de referenties aan geslachtsgemeenschap (vgl. figuur 6.4 en 6.5). In 1974/75 echter komt het aantal referenties aan de meer traditionele vormen van intiem gedrag weer op haar oude niveau terug (vgl. figuur 6.5) en ontwikkelt de verhouding tussen de liedjes waarin een gelukkige en die waarin een ongelukkige liefde wordt bezongen zich ten gunste van de eersten (vgl. figuur 6.2 en 6.3).

Voorts blijkt vanaf 1974/75 niet langer sprake van een overduidelijk optimistisch perspectief, het optimisme van de jaren zestig is getemperd (vgl. figuur 6.9). Het perspectief evolueert langzaam maar zeker naar een evenwichtige verhouding tussen songs met een positief en songs met een negatief perspectief (vgl. figuur 6.10). De proportie van mannen als ik-figuren neemt vanaf 1970/71 geleidelijk af en is in de jaren 1982/83 bijna gelijk aan de proportie vrouwelijke ik-figuren (vgl. figuur 6.6). Dit is het gevolg van de toename van het aandeel van de Afro-Amerikaanse muziek en de Engelstalige lichte muziek enerzijds (vgl. figuur 5.5 en 5.6) en de afname van pop- en rockmuziek anderzijds (vgl. figuur 5.4).

### **Midden jaren tachtig: hernieuwd vertrouwen traditionele liefdesmoraal**

*Het jaar 1984/85 luidt opnieuw een verandering in. Het vertrouwen in de traditionele liefdesrelaties lijkt weer hersteld, getuige het overwicht van de 'gelukkige' liefdesliedjes over de 'ongelukkige'. In die zin is de situatie in het midden van de jaren tachtig vergelijkbaar met die zoals die zich in het begin van de jaren zestig voordeed (vgl. figuur 6.2 en 6.3). Het vertrouwen in liefdesrelaties is in beide*

tijdvakken even groot. Echter het aandeel van de songs die de nieuwe liefdesmoraal representeren hebben hun belang niet verloren (vgl. figuur 6.4. en 6.5). De oude en de nieuwe liefdesmoraal blijken samen te gaan in het midden van de jaren tachtig.

Met betrekking tot het toekomstperspectief koppelt deze periode een relatief groot aandeel van songs met een onzeker perspectief aan een dominantie van songs met een positief perspectief over songs met een negatief perspectief (vgl. figuur 6.9 en 6.10.). In die zin kunnen deze jaren worden aangeduid als voorwaardelijk optimistisch.

Met het toenemend belang van de pop- en rockmuziek (vgl. figuur 5.4.) blijkt ook het aandeel van de mannelijke ik-figuren weer toe te nemen (vgl. figuur 6.6).

1. De opzet van de inhoudsanalyse, de selectie van de te onderzoeken jaren en de procedure van steekproeftrekking zijn in hoofdstuk 4 besproken.
2. Zoals reeds in hoofdstuk 4 naar voren kwam blijkt slechts het thema 'liefde, relaties en seksualiteit' betrouwbaar gecodeerd te kunnen worden.
3. Wanneer verder in de tekst sprake is van het thema 'liefde', wordt steeds bedoeld het thema 'liefde, relaties en seksualiteit'.
4. Een vergelijkbare analyse van de relatie tussen de mate waarin 'liefde, relaties en seksualiteit' voorkomt en muziekstroming, waarbij onderscheid gemaakt wordt tussen liefde als enige hoofdthema' en 'liefde als hoofdthema, samen met een ander thema', levert geen nieuwe inzichten op.
5. Het verschil tussen de gemiddelde score in deze categorie per jaar (73%) en de gemiddelde score over het totaal van alle scores (72%) is te wijten aan het ongelijke aantal songs dat per tijdvak is onderzocht. De omvang van de steekproef is gebaseerd op het aantal songs dat in een bepaalde periode in de hitparade heeft gestaan. Dat aantal verschilt voor de hier onderzochte tijdvakken.
6. Bij de berekening van het aandeel van de 'gelukkige' en 'ongelukkige' liefdesliedjes zijn de songs waarin sprake is van een relatie 'in rustig vaarwater' (N=6) buiten beschouwing gelaten. De scores op de index zijn dus gebaseerd op 330 songs (195 'gelukkige' en 135 'ongelukkige' liefdesliedjes).
7. In eerste instantie was het de bedoeling om een uitgebreid aantal kenmerken van de personages en hun onderlinge relaties vast te stellen. Maar aangezien slechts weinig teksten uitsluitend geven over aspecten van personages, kunnen middels deze analyse louter globale kenmerken worden vastgesteld.
8. In totaal zijn 586 teksten in de ik-vorm gesteld. Van deze worden er 47 vertolkt door een duo of groep waarin de zang verzorgd wordt door zowel mannen als vrouwen. Deze teksten zijn in het deel van de analyse wat betrekking heeft op het geslacht van de ik-figuur buiten beschouwing gelaten.
9. Ook hier is noodzakelijkerwijs een grofmazige indeling gebruikt, omdat er sprake is van een duidelijke dominantie van de centrale interactie tussen twee aanwijsbare individuen. Een meer genuanceerde codering van de overige interactiepatronen bleek met het oog op de vereiste betrouwbaarheid niet haalbaar.
10. Wanneer er slechts sprake is van een terugblik of van een vooruitblik stellen we het perspectief vast aan de hand van het geschetste beeld van het verleden of de toekomst.

11. De manier waarop de scores op de variabele perspectief tot stand zijn gekomen wordt hieronder schematisch weergegeven.

SCORES OP DE VARIABELE PERSPECTIEF					
score op variabele beeld van het verleden		positief	neutraal	negatief	geen terugblik
score op de variabele beeld van de toekomst	positief	+	+	+	+
	neutraal	-	0	+	0
	onzeker	+/-	+/-	+/-	+/-
	negatief	-	-	-	-
	geen vblk	+	0	-	miss.

+ = positief perspectief

0 = neutraal perspectief

+/- = onzeker perspectief

- = negatief perspectief

miss= missing (geen vooruitblik, geen terugblik)

De volgende combinaties van beeld van verleden en beeld van de toekomst leiden tot een positief perspectief: positief/positief, neutraal/positief, negatief/positief, geen terugblik/positief, negatief/neutraal, positief/geen vooruitblik.

De volgende combinaties van beeld van verleden en beeld van de toekomst leiden tot een neutraal perspectief: neutraal/neutraal, geen terugblik/neutraal, neutraal/geen vooruitblik.

De volgende combinaties van beeld van verleden en beeld van de toekomst leiden tot een onzeker perspectief: negatief/voorwaardelijk, neutraal/voorwaardelijk, positief/voorwaardelijk, geen terugblik/voorwaardelijk.

De volgende combinaties van beeld van verleden en beeld van de toekomst leiden tot een negatief perspectief: positief/neutraal, positief/negatief, neutraal/negatief, negatief/negatief, geen terugblik/negatief, negatief/geen vooruitblik.

De combinatie geen terugblik/geen vooruitblik leidt tot een missing score op de variabele 'perspectief'.

### SAMENVATTING, CONCLUSIES EN AANBEVELINGEN

In hoofdstuk 4 zijn de centrale onderzoeksvragen geformuleerd. Zij luiden:

- Is er sprake van een boodschapsysteem in de populaire muziek op de Nederlandse hitparade?
- Zo ja, wat is de inhoud van dat boodschapsysteem en hoe heeft het zich sinds de opkomst van de rock 'n' roll aan het einde van de jaren vijftig van deze eeuw, ontwikkeld?

Vervolgens zijn deze vragen onderzocht door twee verschillende componenten van het boodschapsysteem van hitmuziek te onderscheiden: de aard en de tekstinhoud. De analyse van beide componenten was erop gericht een samenhangend geheel van gemeenschappelijke inhoudelijke karakteristieken te ontdekken, waarvan voorondersteld werd dat ze in beide componenten aanwezig zijn.

De analyse van de *aard van hitmuziek* was erop gericht het samenstel van kenmerken in de hitmuziek bloot te leggen, waarmee op een andere manier dan de tekstinhoud naar een werkelijkheid buiten de muziek wordt verwezen. De onderzoeksvraag luidde: Is er sprake van een systeem in de aard van de muziek op de Nederlandse hitparade en, zo ja, hoe heeft dat systeem zich ontwikkeld? Uitgangspunt is dat er sprake is van een systeem wanneer een aantal songs op basis van een samenstel van gezamenlijke kenmerken als een onderscheiden segment van hitmuziekcultuur benoemd kan worden.

De analyse van de inhoud van de *teksten* van hitmuziek had tot doel het systeem in de tekstinhoud van hitmuziek op te sporen, vast te stellen welk systeem kenmerkend is voor de verhalen die middels hitteksten worden verspreid. De centrale vraag van dit deel van het onderzoek luidde: Is er sprake van een systeem in de tekstinhoud van de muziek op de Nederlandse hitparade en, zo ja, hoe heeft dat systeem zich in de periode 1960-1985 ontwikkeld? Uitgangspunt was ook hier dat er sprake is van een systeem wanneer een aantal songs aangeduid kan worden als een apart segment van de hitcultuur op basis van gemeenschappelijke tekstinhoudelijke kenmerken.

De uitkomsten van beide analyses zijn in hoofdstuk 5 en hoofdstuk 6 gerapporteerd. Bovendien is in hoofdstuk 6 nagegaan in hoeverre de vijf hoofdstromen in de hitmuziek die uit de analyse van de aard naar voren zijn gekomen, zich van elkaar onderscheiden wat betreft de inhoud van de teksten.

In dit hoofdstuk zullen de conclusies die in voornoemde hoofdstukken getrokken zijn in een breder perspectief besproken worden. Tevens wordt getracht een antwoord te formuleren op de centrale onderzoeksvraag. Daarnaast zullen

aanbevelingen worden gedaan met betrekking tot de manier waarop onderzoek naar de consequenties van het systeemkarakter van hitmuziek voor de ontwikkeling van normen- en waardenpatronen onder Nederlandse jongeren en hun betekenistoekenning aan die hitmuziek verricht kan worden. Ook worden suggesties gedaan met betrekking tot onderzoek naar de processen die ten grondslag liggen aan de totstandkoming van de hitmuziek waarvan de ontwikkeling in het onderhavige onderzoek is onderzocht. Het hoofdstuk wordt afgesloten met enkele, meer algemene suggesties voor toekomstig communicatiewetenschappelijk onderzoek vanuit een culturele indicatoren perspectief.

## **7.1 Systeem in aard en inhoud van hitmuziek**

Zowel op het niveau van de aard als van de inhoud van de hitmuziek is er sprake van systematiek. Met betrekking tot de aard kan de hitmuziek aangeduid worden als een voornamelijk Anglo-Amerikaanse cultuuruiting. Wat de inhoud betreft kan ze getypeerd worden als een lofzang op de romantische liefde.

Ten aanzien van een aantal elementen van het tekst-inhoudelijk systeem is een samenhang aangetroffen met de aard van hitmuziek. Er is echter geen sprake van duidelijk afgebakende inhoudelijke subsystemen langs de lijnen van de verschillende muzikale stromingen. Het dominante inhoudelijk systeem manifesteert zich in alle muzikale hoofdstromen.

### **7.1.1 Hitmuziek als Anglo-Amerikaanse cultuuruiting**

Wat de *aard van de hitmuziek* betreft, blijkt er sprake te zijn van een vijftal hoofdstromen die zich kenmerken door een specifieke combinatie van kenmerken. De kenmerken die de belangrijkste rol spelen bij de bepaling van die hoofdstromen hebben betrekking op de nationaal muzikale achtergrond en oorsprong van de songs en de uitvoerenden. De vijf hoofdstromen die werden onderscheiden zijn: Anglo-Amerikaanse pop- en rockmuziek, Afro-Amerikaanse muziek, Engelstalige lichte muziek, Nederlandse populaire genres en overige continentaal Europese muziek. Van de genoemde hoofdstromen is de Anglo-Amerikaanse pop- en rockmuziek veruit de belangrijkste. Ze omvat om en nabij de helft van de hitmuziek uit de onderzochte periode.

Wanneer het aandeel van het totaal van de Anglo-Amerikaanse stromingen (pop- en rock muziek, Afro-Amerikaanse muziek en Engelstalige lichte muziek) afgezet wordt tegen dat van de Nederlandse en andere continentaal Europese genres, blijkt er sprake te zijn van een sterke Anglo-Amerikaanse overheersing. Deze dominantie uit zich behalve in algemene zin, meer specifiek in de (ontwikkeling van) de aard van de muziek van muzikanten uit Nederland en andere continentaal Europese landen. Een groot deel van de muzikanten uit deze landen blijkt een van de Anglo-Amerikaanse muziekstromingen te beoefenen. Anglo-Amerikanisering betekent dus enerzijds een toenemend belang van Anglo-Amerikaanse stromingen in de Nederlandse hitmuziek en anderzijds Anglo-Amerikaanse invloed op de muziek van muzikanten uit Nederland en andere continentaal Europese landen. De populaire muziekcultuur in Nederland kan wat haar aard

betreft aangeduid worden als een Anglo-Amerikaanse cultuurvorm. Muziek op de Nederlandse hitparade is op de eerste plaats een Anglo-Amerikaanse cultuuruiting.

### 7.1.2. Vervolgonderzoek

Jonge mensen die sterk geïnvolveerd zijn in de hedendaagse populaire muziek vertoeven in een symbolisch milieu dat overduidelijk Anglo-Amerikaans van aard is. In onderzoek naar de consequenties van het systeemkarakter van hitmuziek voor en de betekenisstoekenning door Nederlandse jongeren dient de Anglo-Amerikaanse aard van de muziek een belangrijk aandachtspunt te vormen. Nagegaan moet worden of en hoe geïnvolveerdheid in hitmuziek samengaat met het onderhouden van beelden van de Amerikaanse en Engelse samenleving en hun cultuur enerzijds, en het beeld van de Nederlandse cultuur en samenleving en die van overige continentaal Europese landen anderzijds. Een dergelijk onderzoek is vergelijkbaar met de cultivatie-analyse die door Gerbner e.a. wordt verricht in hun culturele indicatoren onderzoek naar televisie. Morgan en Signorielli (1990) pleiten voor onderzoek naar de cultivatie van boodschapsystemen die door andere media dan de televisie verspreid worden:

Little cultivation work has explicitly compared the relative contributions of television and other media. ... movies, music and magazines offer important avenues for future cultivation analysis. (Morgan & Signorielli, 1990, p.28)

Wanneer onderzocht wordt in hoeverre de aard van de hitmuziek beelden van verschillende landen en culturen cultiveert kan als uitgangspositie gekozen worden dat ieder land en haar cultuur in principe van even groot belang en even waardevol is. Een eventuele overwaardering van het belang en de waarde van deze of gene cultuur kan dan beschouwd worden als een uitvloeisel van de definities van dat belang die onderdeel van onze cultuur uitmaken. Wanneer vervolgens blijkt dat jongeren die sterk geïnvolveerd zijn in de hitmuziek, Anglo-Amerikaanse landen significant hoger waarderen dan jongeren die minder in de hitmuziek geïnvolveerd zijn, is er sprake van cultivatie door hitmuziek. Het onder meer door Rosengren en Windahl (1989) gehanteerde instrument met behulp waarvan het beeld van jongeren van verschillende landen en hun culturen, middels de reconstructie van hun 'geestelijke landkaart' (vgl. paragraaf 4.2) onderzocht kan worden, kan in een dergelijk onderzoek van dienst zijn. Ook onderzoek naar de relatie tussen het gebruik van anglicismen in het alledaags taalgebruik en het adopteren van andere vormen van symboliek ontleend een via hitmuziek geïmporteerde levensstijl enerzijds en geïnvolveerdheid in hitmuziek anderzijds lijkt in deze context relevant. Het lijkt in dat opzicht aannemelijk dat een belangrijk deel van datgene wat hitmuziek overdraagt op Nederlandse jongeren gezocht dient te worden in de promotie van een bepaalde Anglo-Amerikaanse levensstijl.

Op die manier werkt het feit dat de teksten van het grootste deel van de hits in het Engels gesteld is niet als een belemmering voor de overdracht van bepaalde

oriëntaties op jongeren maar vormt als zodanig een van de belangrijkste elementen van het betekenisstelsel hitmuziek.

Naast de voorgestelde cultivatie-analyse verdient het aanbeveling om na te gaan in hoeverre er een samenhang bestaat tussen de ontwikkeling van de Anglo-Amerikanisering van de hitmuziek en de ontwikkeling van de opvattingen over en het beeld van met name de Verenigde Staten bij Nederlandse jongeren, ten einde vast te stellen of en zo ja, hoe beide ontwikkelingen samenhangen. Inzicht in een dergelijke samenhang kan een antwoord geven op de vraag of ontwikkelingen in hitmuziek trendsetkend dan wel trendvolgend zijn met betrekking tot de opvattingen en beelden van jongeren.

Voorts is onderzoek naar de achtergronden van de vaak sterke geïnvolveerdheid van jongeren in met name pop- en rockmuziek en Afro-Amerikaanse muziek wenselijk. Hierbij staat niet de vraag voorop welke beelden er door populaire muziek worden gecultiveerd, maar gaat het om de specifieke subjectieve betekenissen die jongeren aan muziek ontleen en de manieren waarop jongeren populaire muziek inzetten in het leven van alledag (vgl. paragraaf 3.3). Bovendien zou onderzocht moeten worden op welke factoren en processen de uitgebreide omarming van Anglo-Amerikaanse muziekstromingen door Nederlandse jongeren teruggevoerd kan worden. Kwalitatief onderzoek lijkt hiervoor de meest aangewezen methode. Er kan in dit kader aansluiting gezocht worden bij het etnografisch onderzoek naar het publiek van massamedia (zie o.m. Frissen & Wester, 1990), met name het publiek van popmuziek (vgl. Hermes & Bouwman, 1989) en televisie (vgl. Morley, 1980; Lull, 1980) en het onderzoek naar jeugd(sub)culturen (zie o.m. Hebdige, 1979; Hazekamp 1985; de Waal, 1990).

Om het proces van Anglo-Amerikanisering van de populaire muziek in Nederland te kunnen doorgronden is naast onderzoek naar de consequenties ervan, onderzoek naar de oorzaken en achtergronden van belang. Dergelijk onderzoek is vergelijkbaar met de door Gerbner voorgestelde, doch helaas nauwelijks gerealiseerde 'Institutional Process Analysis'.

Het feit dat de Anglo-Amerikaanse culturele dominantie, waarvoor kort na de tweede wereld oorlog het grondpatroon is gelegd, gedurende de hier onderzochte periode wat de populaire muziek betreft, verder is toegenomen, kan niet los gezien worden van de structuur en werking van de internationale muziekindustrie. Overigens is de commerciële en industriële organisatie van de cultuurproductie als zodanig te beschouwen als een van oorsprong Amerikaans fenomeen (vgl. Morin, 1965). Dat geldt trouwens ook voor de notie van 'jongeren als markt', jongeren beschouwd als consumenten die met specifieke producten door de industrie op hun wenken bediend wordt (vgl. paragraaf 3.1).

In de structuur van de internationale muziekindustrie worden de verhoudingen van Anglo-Amerikaanse dominantie in sterke mate weerspiegeld terwijl door haar werking deze verhoudingen worden gereproduceerd. Het apparaat met behulp waarvan bijvoorbeeld de internationale muziekindustrie het voor haar relevante creatieve potentieel (muzikanten, tekstdschrijvers, producers) opspoort, haar produkt ontwikkelt en de manier en de schaal waarop zij haar producten op de markt brengt haakt in op de bestaande situatie van Anglo-Amerikaanse dominan-



tie. De internationale muziekindustrie kan haar bestaan continueren op basis van die verhoudingen en heeft er in principe geen belang bij om deze verhoudingen te doorbreken. Zo lang als op het overgrote deel van de belangrijke nationale markten voldoende belangstelling blijft bestaan voor de Anglo-Amerikaanse populaire muziekstromingen zijn er voor de maatschappijen die de internationale muziekmarkt voor een belangrijk deel in handen hebben geen doorslaggevende redenen om plotsklaps andere muziekgenres op de markt te brengen dan die genres, die in de historisch belangrijke en economisch rendabele gebieden, de Verenigde Staten en Groot Britannië, te vinden zijn (Zie ook: Rutten, 1991, Rutten & Oud, 1991).

In dit kader kunnen een drietal aandachtspunten voor de analyse van de groepen en instituties die betrokken zijn bij de productie en verspreiding van populaire muziek geformuleerd worden. Allereerst dient nagegaan te worden op welke manier de nationale en internationale muziekindustrie de Anglo-Amerikaanse dominantie in de populaire muziek in Nederland bevordert.

Daarnaast is onderzoek naar de manier waarop de andere actoren in het nationale medialandschap (radio, televisie, pers) omgaan met de aan hen door de muziekindustrie aangeboden producten, noodzakelijk. Bevorderen zij het proces van Anglo-Amerikanisering of proberen ze juist doelbewust aan andere dan de Anglo-Amerikaanse muziekstromingen aandacht te besteden? Radio, televisie en de persmedia liggen immers voor een belangrijk deel ten grondslag aan de manier waarop de internationale culturele verhoudingen in de Nederlandse context al dan niet worden gereproduceerd.

Een derde punt dat in dit kader aandacht verdient is de Anglo-Amerikanisering van de muziek die geproduceerd wordt door Nederlandse artiesten. Onderzocht dient te worden welke processen ertoe leiden en geleid hebben dat een groot deel van de muzikanten in Nederland hun muzikale koers hebben afgestemd op de pop- en rock, de Afro-Amerikaanse en de Engelstalige lichte muziek.

### 7.1.3 Hitmuziek als lofzang op de romantische liefde.

Het thema 'liefde, relaties en seksualiteit' is absoluut dominant in de *tekstinhoud van de hitmuziek*. In bijna drie van elke vier songs is dit thema het hoofdthema. Bovendien wordt deze thematiek systematisch op een specifieke manier aan de orde gesteld. In vrijwel alle songs wordt een positieve houding ten opzichte van liefde ingenomen. Dat geldt ook voor die liedjes waarin een ongelukkige liefde bezongen wordt. Het geloof in de liefde wankelt zelden. Voorts wordt er, wanneer het om liefdesrelaties gaat, in het overgrote deel van de songs gezongen over affectieve en emotionele relaties. Songs die op louter sexuele relaties betrekking hebben komen relatief weinig voor. De teksten van de songs op de Nederlandse hitparade vormen vóór alles een lofzang op de romantische liefde.

Een tweede overheersend kenmerk van de tekstinhoud van hitteksten is het onzekere toekomstperspectief. In om en nabij de helft van alle geanalyseerde teksten is hiervan sprake. Een onzeker toekomstperspectief wil zeggen dat de loop die de toekomst zal nemen, afhankelijk wordt gesteld van het al dan niet plaatsvinden van bepaalde gebeurtenissen.

Een derde dominant aanwezig element in de teksten van de liedjes uit de Nederlandse hitparade is de ik-vertelvorm. De teksten van negen van de tien hits zijn in deze vorm gesteld.

Wanneer een tekst in de ik-vorm is gesteld neemt ze de vorm aan van een beschrijving en interpretatie van de buitenwereld door de ogen van één individu die verslag doet van een of meerdere aspecten van de buitenwereld vanuit zijn of haar persoonlijke betrokkenheid daarbij. Voorts blijken de interacties die in hitsongs worden bezongen in zes van de tien gevallen, twee-relaties te zijn. De hitmuziek kenmerkt zich dus door een sterk individuele oriëntatie, terwijl de bezongen relaties veelal betrekking hebben op de kleinst mogelijk vorm van sociale interactie, die tussen twee personen.

Doordat de teksten die in de ik-vorm zijn gesteld het karakter hebben van een persoonlijke getuigenis is een symbiose van de ik-figuur in de tekst en de persoon van de uitvoerende het gevolg. De laatste immers vertolkt de liedjes die in de ik-vorm gesteld zijn vocaal. Bovendien wordt de symbiose tussen ik-figuur in de tekst en de persoon van de uitvoerende door de laatste doelbewust nagestreefd door middel van een specifiek gebruik van de stem, dat betrokkenheid moet uitdrukken, en door allerlei vormen van lichamelijke expressie tijdens de vertolking van de song bij een optreden of in een videoclip. Datgene wat in de tekst van een song naar voren wordt gebracht, versmelt met de persoon van de vertolker/-ster. De bezongen ervaringen in hitsongs worden daardoor onderdeel van het publieke karakter van de vertolkers. Wanneer bepaalde artiesten regelmatig hits scoren cumuleren de in de songs bezongen ervaringen, samen met de muziek, de uiterlijke verschijning en de manier van optreden in de media bij de uitvoering van de muziek en anderszins in een bepaald imago van de betreffende artiesten. In die hoedanigheid worden popsterren door jongeren bewonderd en vaak als idool aanbeden. Popidolen kunnen beschouwd worden als specifieke publieke 'karakters' waaraan jongeren zich kunnen spiegelen, waar ze zich identificeren en die ze kunnen bewonderen.

Om de specifieke kracht van popsterren als 'storytellers' te verduidelijken is een vergelijking met filmsterren interessant (vgl. Morin, 1957). Het imago dat popsterren opbouwen valt als het ware samen met de persoon van de artiest, die zich daardoor een positie van vriend en raadgever kan verwerven. Voor filmsterren geldt dat veel minder. Het imago van filmacteurs en -actrices staat veel meer los van de rollen die ze spelen. Zij spelen dan weer eens een schurk dan weer eens een goedaardig persoon, dan weer eens een 'femme fatale' dan weer een huismoeder'. Filmacteurs en -actrices veranderen van rol wanneer ze in een andere film spelen. Voor popsterren is het niet mogelijk om op die manier van rol te wisselen. Popsterren 'zijn wat ze zingen'. Wanneer ze zich van de ene op de andere dag in een andere 'rol' presenteren, lopen ze de kans het krediet van hun vaste publiek te verspelen. Wanneer artiesten doelbewust van imago veranderen is het doel veelal het afstand nemen van het oude publiek om een nieuwe publieksgroep aan te spreken. Het feit dat het imago van een popster, opgebouwd middels tekst, muziek en optreden, voor het publiek onlosmakelijk verbonden is met de persoon van de ster heeft tot gevolg dat de potentiële culturele betekenis van popsterren vele malen groter is dan die van filmsterren. Popartiesten lijken meer op acteurs en actrices uit sommige populaire televisie-series dan op filmacteurs. Ook bij

acteurs uit die televisieseries treedt er een vereenzelviging van de rol met de persoon van de acteur op. Kijkers zien hen immers gedurende een langere tijd steeds weer in dezelfde rol<sup>2</sup>.

Uitgaande van de hiervoor besproken dominante kenmerken is nagegaan of er wellicht sprake is van een dominant systeem in de teksten dat getypeerd kan worden aan de hand van meerdere van de voornoemde kenmerken. Nagegaan is of er sprake is van een relatief groot deel van de geanalyseerde teksten dat zich kenmerkt door het bezit van meerdere van de eerder gesignaleerde dominante kenmerken. Het songtype dat uit een dergelijke analyse resulteert, dat ook al in hoofdstuk 6 is besproken, kan aangeduid worden als het 'persoonlijke, affectieve en emotionele liefdesliedje' en representeert het dominante systeem in de hitteksten van de Nederlandse hitparade in de periode 1960-1985. In dit songtype komt vooral de traditionele liefdesmoraal tot uiting. Er is sprake van een ik-figuur die vanuit zijn of haar geloof in liefde in het algemeen, een romantische liefdesrelatie bezingt en getuigt van primair emotionele en affectieve gevoelens voor één ander, die middels de songtekst wordt aangesproken. Wanneer er expliciet aan seksuele aspecten van een relatie gerefereerd wordt, geschiedt dat in het kader van de bezongen affectieve en emotionele liefdesrelatie. Van alle songs uit de onderzochte periode blijkt 45% tot dit type te behoren, terwijl dat voor 76% van alle liefdesliedjes opgaat.

Het 'persoonlijke, affectieve en emotionele liefdesliedje' komt in sommige muziekstromingen meer voor dan in anderen. Er is dus sprake van een samenhang tussen de systematiek in de aard en de inhoud van de hitmuziek. De samenhang is echter niet van dien aard dat geconcludeerd kan worden dat er meerdere subsystemen bestaan die getypeerd kunnen worden door kenmerken van aard en inhoud. In de Nederlandse populaire genres blijkt het 'persoonlijk, affectief en positief liefdesliedje' minder vaak voor te komen dan in de andere stromingen. Het bleek echter niet mogelijk om met behulp van het hier gebruikte inhoudsanalytisch instrument uitspraken te doen over een eventueel alternatief systeem in de Nederlandse genres. Toekomstig, meer specifiek op Nederlandse genres toegesneden onderzoek moet aan het licht brengen of daar wellicht sprake van is.

In de Engelstalige lichte muziek blijkt het 'persoonlijk, affectief en positief liefdesliedje', juist meer dan gemiddeld voor te komen. Voor deze stroming geldt dus dat ze zich onderscheidt door een sterkere nadruk op de meer traditionele liefdesmoraal. Dit gaat samen met de volstrekte afwezigheid van de eveneens in hoofdstuk 6 gesignaleerde 'alternatieve liefdesmoraal' die in het midden van de jaren zestig opgeld doet. Zo ontbreekt er in de hits uit deze stroming iedere referentie aan 'het bedrijven van de liefde'. De 'Engelstalige lichte muziek' blijkt zich voor wat betreft de waarden en normen omtrent liefde en relaties te ontpoppen als een behoudende kracht.

### 7.1.4 Vervolgonderzoek

Uit de resultaten van het hier verrichte onderzoek kan geconcludeerd worden dat de hitmuziek, voor wat betreft de inhoud van de teksten, aansluit bij elementen van de praktijk van het dagelijkse leven van jongeren. Op zoek gaan naar een

liefdes- en levenspartner en het onderhouden van een liefdesrelatie als voorbereiding op een later samenleven of eventueel huwelijk, vormt zowel het meest bezongen thema in hitteksten als ook een belangrijk onderdeel van het leven van jonge mensen. De inhoud van hitteksten refereert doorgaans aan door jongeren concreet beleefde situaties, haar betekenis moet in dat kader ge- en onderzocht worden. Daar komt nog bij dat populaire muziek vaak onderdeel uit maakt van het akoestisch decor waartegen de concrete praktijk van flirten, versieren en het op zoek gaan naar een liefdespartner, zich afspeelt, bijvoorbeeld in cafés en discotheken.

Ook het onzekere toekomstperspectief, dat veelal in hitteksten naar voren komt, sluit aan bij de dagelijkse ervaring van jongeren. Zij zijn immers bezig zich een plaats te verwerven binnen de structuur van de samenleving. Vergaande onzekerheid met betrekking tot de eigen toekomst is immanent aan 'levensfase jeugd'. Jongeren zetten hun 'eerste schreden' op weg naar volwassenheid op het gebied van liefde en relaties, maar ook op andere terreinen. Ze zijn 'absolute beginners' (Rutten, 1987).

In de presentatie van de inhoud van hitteksten wordt in de meeste gevallen het individu, de individuele ervaring als uitgangspunt genomen. De inhoud wordt gepresenteerd als authentieke ervaring van de vertolkers van de hits: popsterren. Daarmee krijgen de uitvoerenden van de hitsongs een 'culturele meerwaarde'. Ze worden tot karakters waarmee jongeren specifieke oriëntaties en ervaringen kunnen delen en waarmee ze zich kunnen identificeren.

Uit het bovenstaande resulteren een aantal aandachtspunten voor toekomstig onderzoek. Gegeven het feit dat de hitmuziek in Nederland een lofzang op de romantische liefde vormt, dient nagegaan te worden in hoeverre jongeren hun beeld van liefde, relaties en sexualiteit ontleen aan datgene wat de hitmuziek daarover te berde brengt. Een dergelijk onderzoek is vergelijkbaar met het onderzoek dat onder meer door Gerbner e.a. is verricht naar de cultiverende werking van televisie.

Echter het onderzoeksontwerp dat in dat onderzoek is gehanteerd kan niet zonder meer vertaald worden naar een onderzoek naar de cultiverende werking van hitmuziek voor jongeren. Dit is onder andere te wijten aan het verschil tussen de symboolsystemen televisie en hitmuziek. Datgene wat via de televisie aan het publiek wordt aangereikt, in Gerbner's conceptie de televisiewerkelijkheid, is veel meer een totaalwerkelijkheid dan datgene wat in de teksten van hitsongs naar voren wordt gebracht. Uit de analyse van de inhoud is gebleken dat in hitteksten geen met de televisie vergelijkbare totaalwerkelijkheid wordt geschetst. In de context van de songs die vrijwel nooit de duur van vijf minuten te boven gaan wordt meestal kort verslag gedaan van een persoonlijke ervaring, meestal met betrekking tot slechts één thematiek, meestal liefde, relaties en sexualiteit. Als gevolg daarvan is het niet mogelijk om een 'symbolische werkelijkheid', vergelijkbaar met de televisiewerkelijkheid, uit songteksten te reconstrueren, om die vervolgens te vergelijken met de 'echte' sociale werkelijkheid. Om Gerbner's cultivatie-analyse te kunnen repliceren is een dergelijke vergelijking echter nood-

zakelijk (vgl. paragraaf 1.2.2). In die analyse wordt, om de mate van cultivatie vast te stellen, het percentage van de zware televisiekijkers dat op een bepaalde vraag een antwoord geeft dat toe te schrijven is aan de televisiewerkelijkheid, vermindert met het percentage van de lichte kijkers dat het televisie-antwoord geeft. In het kader van een cultivatie-analyse met betrekking tot popteksten is een dergelijke analyse onuitvoerbaar omdat het niet mogelijk is om een 'hitteksten-werkelijkheid' te construeren die vergeleken kan worden met de sociale werkelijkheid.

De opzet van de cultivatie-analyse voor wat de popteksten betreft zou in die zin kunnen worden aangepast dat nagegaan wordt in hoeverre jongeren die veel en vaak in het symbolisch milieu verkeren dat door hitmuziek geschapen wordt, er systematisch een meer romantisch beeld van liefde, relaties en seksualiteit op na houden dan jongeren die weinig in dat milieu verkeren.

In dit kader zou ook nagegaan dienen te worden welke de onderwerpen zijn die volgens jongeren in de hitteksten worden aangesneden. De kans is immers niet denkbeeldig dat een deel van de gezongen Engelse teksten aan jongeren voorbijgaat. De meeste jongeren zullen ongetwijfeld niet in staat zijn de teksten die zij horen te reconstrueren. Dat gegeven maakt onderzoek naar directe effecten van een of enkele popteksten tot een onzinnige onderneming. Aan de analyse die in het kader van dit onderzoek is verricht ligt echter de gedachte ten grondslag dat het belang van hitmuziek als 'storyteller' niet gelegen is in de inhoud van afzonderlijke teksten maar in het systeem dat in het merendeel van de individuele verhalen die door middel van popteksten verteld worden, terugkomt. Het volledig begrijpen van alle hitteksten door luisteraars is voor de realisering van de rol van 'storyteller' niet essentieel. Desalniettemin is het in dit kader instructief inzicht te krijgen in de vraag welke thema's op welke manier volgens jongeren doorgaans in hitmuziek aan de orde worden gesteld.

In een dergelijke analyse verdient het verder, meer nog dan in Gerbner's cultivatie-analyse met betrekking tot televisie, aanbeveling om te controleren in hoeverre een eventueel geconstateerde samenhang tussen denkbeelden en geïnvolveerdheid in hitmuziek werkelijk terug te voeren is op de cultivatie van de inhoud van hitteksten of dat het aangetroffen beeld teruggevoerd kan worden op andere betekenisbronnen. Het is immers niet slechts aan hitteksten voorbehouden om een romantisch beeld van liefde en relaties te schetsen (zie bijvoorbeeld: Bina, 1981). Het is in het kader van dit onderzoek dan ook onontbeerlijk om na te gaan welke de rol van andere voor dit onderwerp relevante symbolysystemen en betekenisstructuren zijn, waarmee jongeren in aanraking komen in hun leven van alledag. Hierbij verdient zowel de mediale als de niet-mediale, interpersoonlijke context de aandacht. Veel jongeren hebben immers eigen ervaringen op het gebied van liefde, relaties en seksualiteit die uitgewisseld worden met leeftijdsgenoten. Bovendien krijgen ze in diverse institutionele kaders als de gezins- en schoolsituatie te maken met raadgevingen, ge- en verboden op het gebied van liefde, relaties en seksualiteit. Voordat de toevlucht wordt gezocht tot survey-onderzoek lijkt een meer kwalitatieve exploratie van de geschetste problematiek gewenst.

Zoals eerder gesteld, kenmerkt de levensfase jeugd zich met name door het op zoek gaan naar een eigen plaats in de samenleving, naar een eigen identiteit, los van de context van het gezin. Het veelvuldig voorkomend onzeker toekomstperspectief in hitteksten sluit aan bij de door jongeren ervaren onzekerheid in de alledaagse werkelijkheid. Vertolkers van hits, popsterren die hun onzekerheid middels de teksten van hun popsongs ventileren, manifesteren zich als potentiële lot- en bondgenoten van jongeren. Popsterren zijn in de periode dat ze hun sterstatus bereiken doorgaans van dezelfde leeftijd of zoeken, wanneer ze ouder zijn, doelbewust aansluiting bij de jeugdcultuur van dat moment. Het schept voor jongeren de mogelijkheid hen als een gelijke te beschouwen. Wanneer veel jongeren zich herhaaldelijk aangesproken voelen door de muziek, de teksten en het publieke karakter van specifieke artiesten wordt hun culturele betekenis groter. Wanneer onderzocht wordt wat de betekenis van hitmuziek is voor jongeren dient de rol van popsterren een aandachtspunt te vormen. Zij zijn immers degenen die de inhoud van de hier geanalyseerde teksten persoonlijk aan het publiek presenteren. In die zin kunnen zij als storytellers worden aangeduid. De 'stories' die door hen worden verteld kennen, zoals in deze studie uitgebreid is aangegeven, veelal dezelfde strekking. Desalniettemin is onderzoek naar vertolkers gewenst, want los van de teksten die ze vertolken manifesteren popartiesten zich muzikaal en door middel van uiterlijk vertoon waardoor eveneens specifieke betekenissen worden uitgedragen en opgeroepen. Een analyse van het publieke karakter van popsterren die als sleutelfiguren in de ontwikkeling van de hitmuziek in Nederland kunnen worden beschouwd, dient deel van dit onderzoek te zijn. Daarbij dient allereerst gezocht te worden naar de systematische overeenkomsten en verschillen in de imago's van verschillende artiesten, vergelijkbaar met de analyse van de aard en inhoud van hits zoals dat in het kader van deze studie is verricht. Vervolgens zouden een aantal case-studies kunnen worden uitgevoerd waarin zowel het imago van een popster wordt geanalyseerd als de betekenis van deze artiest voor jongeren wordt onderzocht. Op basis van deze studies kan inzicht verkregen worden in het proces van betekenisverlening door jongeren aan populaire muziek in de voornoemde context van mediale en interpersoonlijke communicatie.

## 7.2 Culturele Veranderingen

In deze paragraaf zal worden weergegeven hoe de aard en de inhoud van de hitmuziek in Nederland zich in de periode 1960-1985 hebben ontwikkeld. Deze schets is gebaseerd op de indicatoren die in de hoofdstukken 5 en 6 zijn ontwikkeld.

De voorliggende studie is de eerste waarin getracht is de ontwikkeling van hitmuziek in kaart te brengen aan de hand van culturele indicatoren. Culturele indicatoren zijn hier gebruikt als maten om de stand van de inhoud van het boodschapsysteem van hitmuziek vast te stellen en haar ontwikkeling te bestuderen. Indicatoren-onderzoek richt zich per definitie op algemene, meetbare elementen van het systeem dat onderzocht wordt. Dat geldt zowel voor elk van de drie tradities: economische indicatoren, sociale indicatoren en culturele indicatoren

onderzoek. Daar staat tegenover dat het mogelijk om op basis van indicatoren-onderzoek uitspraken te doen over ontwikkelingen over een relatief lange periode. Dit onderzoek vormt daarop geen uitzondering. De ontwikkeling van de hitmuziek wordt hieronder beschreven aan de hand van de meest saillante resultaten van het onderzoek naar haar aard en inhoud. Daartoe wordt de onderzochte periode onderverdeeld in verschillende tijdvakken. Voor een complete schets van de ontwikkeling van de aard en de inhoud wordt verwezen naar de hoofdstukken 5 en 6.

### 7.2.1 1960-1964

Allereerst kan de periode 1960-1964 als een apart tijdvak worden onderscheiden. In deze jaren is er wat de aard van de hitmuziek betreft sprake van een relatief uiteenlopend aanbod van muziekstromingen, terwijl er wat de teksten van de hits betreft juist sprake is van relatieve eenvormigheid.

In de teksten is het thema liefde in deze jaren het meest dominant van de gehele onderzochte periode. *Een traditionele liefdesmoraal* komt naar voren: er is sprake van groot vertrouwen in de romantische liefdesrelatie. Dit blijkt respectievelijk uit het feit dat het aandeel van het songtype dat deze moraal representeert, het 'persoonlijke, affectieve en positieve liefdesliedje', in deze jaren het grootst is en dat er vooral liefdesrelaties bezongen worden die zich in een gelukkige fase bevinden. Sporen van een alternatieve liefdesmoraal ontbreken in deze periode vooralsnog. Referenties aan 'het bedrijven van de liefde' zijn vrijwel afwezig, tegelijkertijd zijn 'kussen' en 'in de armen nemen' schering en inslag. Net als in de andere periodes is er sprake van een overwegend onzeker toekomstperspectief. Wel typerend is dat aan het begin van deze periode sprake is van een overwicht van songs met een negatief toekomstperspectief over die met een positief perspectief. Een dergelijke situatie komt in de rest van de onderzochte periode niet meer voor. In de loop van de jaren 1960-1964 blijkt er sprake te zijn van een ontwikkeling naar een meer optimistisch klimaat.

In deze periode is er voor wat de aard van de hitmuziek betreft sprake van een *relatief veelvormig aanbod van muziekstromingen*. De dominantie van de Anglo-Amerikaanse genres is in deze periode het kleinst van alle jaren. Desalniettemin kan een op de twee hits tot de Anglo-Amerikaanse genres gerekend worden. De pop- en rockmuziek maakt in deze periode al een belangrijk deel van de hitmuziek uit. Drie van elke tien songs behoren tot deze stroming. De pop- en rockmuziek die in deze periode in de hitparade te vinden is vindt vooral zijn oorsprong in de eerste Amerikaanse rock 'n' roll golf. Toch heeft deze golf de al wat langer bestaande populaire muziekstromingen (nog) niet weg kunnen vagen. In deze periode zijn de continentaal Europese genres (nog) relatief sterk vertegenwoordigd. Ook de Nederlandse populaire genres zijn relatief prominent aanwezig.

De periode 1965-1971 kan worden onderscheiden als apart stadium in de ontwikkeling van de hitcultuur in Nederland. Tijdens deze periode vestigt de pop- en rockmuziek zich als de meest populaire muziekstroming op de Nederlandse hitparade terwijl tegelijkertijd de traditionele liefdesmoraal concurrentie wordt aangedaan.

Voor wat de inhoud van de hitteksten betreft kenmerkt deze periode zich door *de opkomst van een alternatieve liefdesmoraal*. Er is sprake van een breukpunt. Het vertrouwen in de traditionele liefdesmoraal dat in de vorige onderscheiden periode onomstreden was, is afgenomen en krijgt in deze periode concurrentie van een alternatieve, vrijere liefdesmoraal. 'Love-songs' waarin het primaat bij 'het seksuele' ligt (zoals bijvoorbeeld in de toen zeer omstreden hit "Let's spend the night together" van de Rolling Stones) en waarin expliciet aan de geslachtsdaad wordt gerefereerd doen in deze periode hun intrede in de hitmuziek. Het aantal referenties aan meer geaccepteerde vormen van intiem gedrag ('kussen, strelen en in de armen nemen') is aanzienlijk afgenomen. Het aandeel van het 'persoonlijke, affectieve en positieve liefdesliedje', dat de traditionele liefdesmoraal representeert is in 1966/1967 met 36% lager dan ooit en het aandeel van de songs waarin een gelukkige fase in de liefdesrelatie wordt bezongen blijkt in die jaren afgenomen ten gunste van liedjes over ongelukkige liefdes.

De veranderende moraal rondom liefde en sexualiteit is overduidelijk verbonden met ontwikkelingen in de internationale jeugdcultuur in deze periode. Na de opkomst van de in Groot Brittannië ontstane 'beatmuziek' komt de zogenaamde 'tegencultuur' tot ontwikkeling. De frivole manier waarop onder andere door de Beatles in de Engelse beat met het thema liefde en relaties wordt omgesprongen krijgt in de verdere ontwikkeling van de popmuziek meer een 'tegenculturele lading'. Met name de zogenaamde 'vrije liefde' wordt gepolitiseerd in een beweging die 'peace and love' tot haar slogan maakt en de uiteindelijke basis vormt voor de anti-Vietnam beweging aan het eind van de jaren zestig en het begin van de jaren zeventig. De pop- en rockmuziek speelt een centrale rol in deze beweging, onder meer tijdens de rituele vieringen van de tegencultuur middels popfestivals. Het fenomeen popfestival ontstaat in deze periode en is ontwikkeld naar het model van het in 1969 gehouden Woodstock festival, waar het behalve om muziek draait om 'peace and love'.

Voorts kenmerken de eerste jaren van de periode 1965-1971 zich door een relatief optimistische kijk op de toekomst. Het overwicht van de songs met een positief toekomstperspectief over de songs met een negatief perspectief is het grootst voor het gehele onderzochte tijdvak. In de latere jaren van deze periode blijkt dat overwicht iets te zijn afgenomen, terwijl het aandeel van de songs met een onzeker perspectief een opvallende stijging laat zien.

Wat betreft de aard van de hitmuziek kan ook gesproken worden van een omslag. Er is sprake van een *sterke opmars van de pop- en rockmuziek* en, als uitvloeisel daarvan, in meer algemene zin van een *snelle Anglo-Amerikanisering van de Nederlandse hitmuziek*, die naar later zal blijken, aangeduid kan worden als de eerste Anglo-Amerikaniseringsgolf.



In 1965 en 1966 zet de stijging van het aandeel van de pop- en rockmuziek, die in 1964 inzette, zich in versterkte mate door. Een omwenteling in de populaire muziek die zich in de jaren vijftig aandiende met de opkomst van de Amerikaanse rock 'n' roll krijgt in het midden van de jaren zestig definitief haar beslag met de opkomst van de Britse beatmuziek die op veel grotere schaal bij Nederlandse jongeren en muzikanten aanslaat dan de Amerikaanse rock 'n' roll. De vestiging van de pop- en rockmuziek als belangrijkste muzikale stroming is een feit. In de tweede helft van deze periode ontwikkelt zich vanuit de beatmuziek, de 'tegencultuur'-rock die vooral op Amerikaanse leest geschoeid is. De sterke opkomst van de pop- en rockmuziek in deze periode gaat voornamelijk ten koste van de Nederlandse en de overige continentaal Europese genres. Tot aan het begin van de jaren zeventig blijft het aandeel van de pop en rock op een hoogte die in vrijwel geen enkel van de andere jaren uit de onderzochte periode wordt geëvenaard.

### 7.2.3 1972-1981

De daaropvolgende periode die onderscheiden kan worden is 1972-1981. In de ontwikkeling van de aard van de hitmuziek zien we een terugloop van het belang van de pop- en rockmuziek ten gunste van de Afro-Amerikaanse muziek, meer specifiek de disco. Wat de tekstinhoud betreft blijkt er zowel sprake van restauratie van de oude moraal als van continuering van de in de jaren zestig opgetreden veranderingen.

Voor wat de tekstinhouden betreft is er sprake van *restauratie* voor zover het gaat om het wederom toegenomen belang van de traditionele liefdesmoraal, getuige de gestage toename van het aantal gelukkige liefdesliedjes en het wederom toenemen van de referenties aan meer traditionele vormen van intiem gedrag: 'kussen, strelen en in de armen nemen'. Ook is er in beperkte mate sprake van een toename van het aandeel van het 'persoonlijke affectieve en emotionele liefdesliedje'.

Tegelijkertijd is er sprake van een *continuering* van het belang van de nieuwe liefdesmoraal. Het aandeel van de songs waarin een voornamelijk seksuele relatie bezongen wordt en waarin expliciet gerefereerd wordt aan 'de liefde bedrijven' blijft in deze periode gelijk aan de vorige. De nieuwe, vrije liefdesmoraal heeft zich een plaats veroverd naast de meer traditionele. Er is in deze periode sprake van een bestendiging van een culturele verandering die zich in de vorige periode heeft voltrokken.

De geschetste culturele verandering onderstreept de eerder aangehaalde stelling van Namenwirth en Weber dat cultuur niet gezien moet worden als één logisch samenhangend geheel van waarden en normen. De samenhang van een cultureel systeem lijkt niet op dat van een logische stelling, maar meer op een muzikale compositie met afwisselend thema's in majeur en mineur en met de dialectiek van contrapunten. Deze spanningen die karakteristiek zijn voor een cultuur vormen de motor van culturele verandering.

Wat de ontwikkeling van het toekomstperspectief betreft zien we een afnemend overwicht van de positieve songs ten gunste van de songs met een negatief perspectief.

De ontwikkeling in de aard van de hitmuziek laat een gestage daling van het aandeel van de pop- en rockmuziek zien, de jaren 1978 en 1979 waarin sprake is van een kortstondige opleving, uitgezonderd. Tegelijkertijd echter is er sprake van de *sterke opkomst van de Afro-Amerikaanse muziek*. In de voorafgaande periodes was het aandeel van deze stroming relatief bescheiden. In deze periode komt daar duidelijk verandering in. Het gat dat door de afname van het belang van de pop- en rockmuziek valt wordt meer dan opgevuld door een nieuw produkt van de internationale muziekindustrie: de disco. Deze muziek is de dominante vorm van Afro-Amerikaanse muziek in de jaren zeventig. In 1981 is het aandeel van de Afro-Amerikaanse muziek zelfs groter dan dat van de pop- en rockmuziek. De sterke opkomst van de Afro-Amerikaanse muziek in de periode 1972-1981 betekent na de explosieve opkomst van de pop- en rockmuziek in de periode 1965-1971, een tweede golf van Anglo-Amerikanisering. Was het in de vorige periode de pop- en de rockmuziek die functioneerde als gangmaker van het proces van Anglo-Amerikanisering, in deze periode is deze rol weggelegd voor de Afro-Amerikaanse muziek en in mindere mate voor de Engelstalige lichte muziek. Het aandeel van deze stroming neemt in de eerste vijf jaar van deze periode toe. Deze toename te wijten aan de opkomst van een aantal Nederlandse fenomenen die de pop- en rockmuziek gelaten hebben voor wat ze is en zich de Engelstalige lichte muziek hebben eigen gemaakt. In de tweede helft van deze periode is echter wederom sprake van een daling in het aandeel van deze stroming. Het aandeel van de Nederlandse en andere continentaal Europese genres laat in deze periode een geleidelijke daling zien. Het aandeel van de laatste stroming is in 1981 tot vrijwel nul gereduceerd.

#### 7.2.4 1982-1985

Het laatste hier onderscheiden tijdvak is 1982-1985. In deze periode is sprake van een verder toenemend belang van Anglo-Amerikaanse muziekstromingen terwijl in de tekstinhouden het vertrouwen in liefdesrelaties verder toeneemt.

Wat betreft de ontwikkeling in de tekstinhoud blijkt het overwicht van de songs, waarin een gelukkige fase in de relatie wordt bezongen, verder te zijn toegenomen. Dat duidt op een *groeïend vertrouwen in liefdesrelaties*. Het overwicht van de songs waarin een gelukkige fase in de relatie wordt bezongen over songs waarin een ongelukkige fase aan bod komt, is verder toegenomen.

Het aandeel van het 'persoonlijke, affectieve en positieve liefdesliedje' is globaal gelijk aan dat in de vorige periode. Voorts wordt tijdens deze periode de ontwikkeling naar een overwegend pessimistisch toekomstbeeld - in de jaren 1982/1983 is het aandeel van de positieve en negatieve songs gelijk aan elkaar - gekeerd. In de jaren 1984/1985 is er wederom sprake van een overwicht van de positieve songs. Tegelijkertijd blijkt ook het aandeel van de songs met een onzeker toekomstperspectief toegenomen te zijn.

Wat de aard van de hitmuziek betreft valt een *toenemend aandeel van de Anglo-Amerikaanse stromingen* te constateren. Deze tendens is terug te voeren op de

toename van de pop- en rockmuziek, die de afname van de Engelstalige lichte muziek overtreft, terwijl de zwarte Afro-Amerikaanse muziek op hetzelfde (hoge) peil van 1981 blijft. In 1985 zijn negen van de tien hits uit een van de Anglo-Amerikaanse stromingen afkomstig. Het aandeel van de Nederlandse populaire genres is dan kleiner dan ooit, terwijl de overige continentaal Europese genres nagenoeg verdwenen zijn.

### **7.2.5 Vervolgonderzoek**

Uit de in hoofdstuk 6 gerapporteerde analyses kwam naar voren dat er geen directe relatie gelegd kan worden tussen specifieke muziekstromingen en elementen van de tekstinhoud. Uit de hierboven gegeven schets van de ontwikkeling van de aard en de inhoud van hitmuziek in relatie tot elkaar komt echter onmiskenbaar de indruk naar voren dat op sommige momenten in de geschiedenis van de hitmuziek in Nederland specifieke stromingen zich tekstinhoudelijk nadrukkelijk van andere onderscheiden. Met name in de periode 1965-1971 lijkt de pop- en rockmuziek een sleutelrol in de verspreiding van de zogenaamde alternatieve liefdesmoraal te spelen.

In het onderzoek van de samenhang tussen aard en inhoud van de hitmuziek, zoals in hoofdstuk zes gerapporteerd, is de tekstinhoud van de songs uit alle jaren per stroming vergeleken. Een vergelijkende analyse van de ontwikkeling van de tekstinhoud voor wat de verschillende stromingen betreft over de gehele onderzoeksperiode is niet verricht en is met het gegeven materiaal niet realiseerbaar. Dit vanwege de omvang en samenstelling van de steekproef van hitteksten. Slechts voor wat betreft de pop- en rockmuziek zijn er voldoende teksten in de steekproef aanwezig om een schets van de tekstinhoud over de tijd mogelijk te maken. Een onderzoek naar de verschillen in tekstinhouden van songs behorende tot de verschillende muziekstromingen op momenten waarop sprake is van culturele breekpunten zou inzicht kunnen geven in de rol die verschillende muziekstromingen hebben gespeeld in de culturele omwentelingen in de hitmuziek. Vervolgens zou nagegaan kunnen worden in hoeverre en hoe de culturele omwenteling, in gang gezet door één specifieke stroming, een uitstraling heeft naar andere stromingen. De resultaten van het hier verrichte onderzoek suggereren dat de pop- en rockmuziek een voortrekkersrol heeft gespeeld met betrekking tot de verspreiding van de genoemde 'alternatieve liefdesmoraal' en dat deze nieuwe moraal vervolgens ingang gevonden heeft bij andere stromingen. Nader onderzoek naar deze problematiek kan inzicht verschaffen in de dynamiek in populaire muziek en meer algemeen in culturele veranderingsprocessen.

### **7.3 Toekomstig culturele indicatoren onderzoek in Nederland**

In het licht van deze en andere studies waarin de aard en inhoud van het symbolisch milieu dat gecreëerd wordt door massamediale boodschappen onderzocht is, kunnen hier nog enkele opmerkingen gemaakt worden omtrent de wenselijke richting waarin het culturele indicatoren onderzoek in Nederland zich in de toekomst zou dienen te ontwikkelen.

Aan het culturele indicatoren project dat aan het eind van de jaren zestig en begin jaren zeventig door Gerbner ontwikkeld werd lagen cultuurpolitieke motieven ten grondslag. Belangrijkste reden was het vergaren van systematische kennis omtrent het boodschapsysteem dat door de belangrijkste 'storyteller' van de Amerikaanse samenleving, de televisie, verspreid wordt. Dit alles ten einde de overheid en mondig burgers van relevante informatie te voorzien over de ontwikkeling van de Amerikaanse cultuur. Op basis daarvan zou het dan mogelijk moeten zijn om ongewenste tendenties in het openbare boodschapsysteem dat door televisie verspreid wordt te bekritisieren, te bestrijden en eventueel regels op te stellen. Met name de overmaat aan geweld in veel televisiedrama wekte de zorg van veel Amerikanen, waaronder Gerbner. In zijn analyse van het boodschapsysteem laat Gerbner zien hoeveel geweld er op de Amerikaanse buis getoond wordt en in de cultivatie-analyse toont hij aan dat mensen die veelvuldig en lange tijd in het symbolische milieu van televisie verkeren, een werkelijkheidsbeeld ontwikkelen dat dichter staat bij de televisiewerkelijkheid dan bij de 'feitelijke, sociale werkelijkheid'.

In Nederland werd Gerbner's onderzoek door Bouwman (1987) gerepliceerd. Hij concludeerde dat naast een aantal verschillen de Nederlandse televisiewerkelijkheid een aantal overeenkomsten vertoont met de Amerikaanse. Onder meer: "Voor beide geldt dat de televisiewerkelijkheid gedomineerd wordt door geweld..." (Bouwman, 1987, p. 103). De cultivatie van de televisiewerkelijkheid onder, voor Nederlandse begrippen, zware kijkers, kon door Bouwman echter niet aangetoond worden. Het feit dat in Nederland geen cultivatie door de televisie kon worden aangetoond betekent dat ten tijde van het onderzoek de rol van televisiedrama als storyteller in de Nederlandse samenleving minder belangrijk is dan in de Verenigde Staten. Anders gezegd, zelfs zware kijkers in Nederland blijken dermate veel verschillende 'betekenisbronnen' tot hun beschikking te hebben, dat de referentiekaders van waaruit ze de samenleving percipiëren niet herleid kunnen worden tot datgene wat de televisie hen aanbiedt. Het symbolisch milieu in Nederland is minder homogeen dan dat in de Verenigde Staten. Dat neemt echter niet weg dat bij veranderingen in het symbolisch milieu in Nederland, bijvoorbeeld als gevolg van een toenemend belang van de rol van televisie in de Nederlandse samenleving, deze situatie snel kan veranderen.

De momenteel optredende veranderingen in het Nederlandse televisiebestel in de richting van een model dat we ook in de Verenigde Staten aantreffen legitimeren dan ook periodieke herhaling van zowel de analyse van het boodschapsysteem van televisie, als de daaraan gekoppelde cultivatie-analyse vanuit dezelfde cultuurpolitieke overwegingen die Gerbner deden besluiten zijn culturele indicatoren project van de grond te brengen.

Tegelijkertijd echter verdient het aanbeveling om de rol van andere media en hun rol in de totstandkoming van het symbolisch milieu in Nederland te analyseren. Voortbordurend op Bouwman's bevindingen dat zelfs bij zware kijkers in Nederland geen cultivatie kan worden aangetoond, dient de onderzoeksmatige aandacht voor de rol van media als cultuurscheppers verbreed te worden naar andere mediatypen en hun potentiële rol als 'storytellers'. Vervolgens kan dan een vergelijkende analyse verricht worden van de verschillende bijdragen van verschillende media en mediatypen aan dat symbolisch milieu. In het verlengde daarvan zou dan op basis van gegevens over mediagebruik van groepen mensen, hun

'mediamenu', nagegaan kunnen worden in hoeverre veelvuldig gebruik van bepaalde media en mediatypen cultivatie van bepaalde referentiekaders, die te herleiden zijn tot specifieke media, tot gevolg heeft.

In het licht van een dergelijk onderzoeksperspectief heeft de hier voorliggende studie laten zien dat de hitmuziek, als een specifieke vorm van een massamediaal verspreide boodschapsysteem, zich kenmerkt door een volstrekt andersoortig systeem dan bijvoorbeeld de televisie, waarin vooral geweld centraal staat. Zoals in hoofdstuk 3 naar voren kwam is muziek voor jonge mensen in Nederland de belangrijkste vorm van mediaal verspreide cultuuruiting. Maar ook de televisie neemt een belangrijke plaats in hun mediagebruikspatroon in. Wanneer onderzocht wordt wat het belang is van media als cultuurscheppers en storytellers voor jongeren in Nederland mag dan ook geen van beide vormgevers van het symbolisch milieu over het hoofd gezien worden.

1. In sommige gevallen bouwen ook acteurs en actrices een specifiek publiek imago op doordat ze steeds bepaalde rollen spelen. Vaak ook spelen casting-directors in op het specifieke imago van een acteur of actrice en kiezen ze hen voor rollen die 'hen op het lijf zijn geschreven'. Dit wordt wel 'type-casting' genoemd. Acteurs en actrices die vrij consistent optreden in specifieke rollen zullen eerder de status van idool verwerven dan zij die steeds andersoortige rollen vertolken.

Het feit dat overleden filmsterren als Marilyn Monroe en James Dean nog steeds de status van idool kunnen bezitten is mogelijk geworden doordat de rollen die ze spelen in de films die er van hen beschikbaar zijn sterk op elkaar lijken. Monroe speelde de blonde, naïeve 'vamp', terwijl Dean vaak te zien is als een ietwat recalcitrante jeugdrebel. Door hun vroege overlijden gecombineerd met een grote populariteit ten tijde van hun dood zijn deze imago's in tact gebleven en hebben ze mythische vormen aangenomen. Wanneer ze niet zo vroeg gestorven waren en een langere carrière gekend hadden met andersoortige filmrollen, zouden ze heden ten dage minder en wellicht op een andere manier populair zijn geweest.

2. Wanneer diezelfde acteurs en actrices in een latere fase van hun carrière in films gaan acteren, speelt het beeld dat middels hun rol in een televisieserie bij het publiek is opgebouwd, hen vaak parten. De Amerikaanse acteur Larry Hagman werd, zo lang als hij in de televisie-serie Dallas speelde, bij optredens in speelfilms door het publiek altijd als JR. Ewing gezien. Andersom kan het relatief geringe succes van popster Madonna in films, waarin ze een rol speelt die niet aansluit bij het imago dat ze als popster heeft opgebouwd, verklaard worden uit het feit dat de filmkijker zich niet kan losmaken van dat beeld. Dit wordt onderstreept wanneer critici schrijven dat Madonna eigenlijk 'alleen zichzelf kan spelen'. Wat een dergelijke kritiek in feite inhoudt is dat Madonna alleen geloofwaardig voor de kijker kan overkomen wanneer ze in haar filmrollen aansluit bij haar popster-imago. Waarbij haar imago als popster uiteraard niet noodzakelijkerwijs iets zegt over de identiteit van Madonna Louise Veronica Ciccone privé.

Een en ander zegt dus niet per se iets over de acteercapaciteiten van Madonna, maar des te meer over het onvermogen van de kijker om de rollen die zij in films vertolkt los te zien van het duidelijke imago dat ze middels haar muziek en optredens heeft opgebouwd.







## BIJLAGE I

### (bij Hoofdstuk 3)

Hieronder volgen de vragen zoals ze respectievelijk in het onderzoek van Van Bork en Jacobs en in dat van Sikkema werden opgenomen ten einde vast stellen van welke muziekgenres jongeren houden.

#### Van Bork en Jacobs (1986):

Hieronder staan enkele muzieksoorten, met daarachter voorbeelden van popgroepen, zangers of zangeressen die tot die muzieksoort worden gerekend.

Wil je voor iedere muzieksoort aangeven of je er *veel*, *een beetje*, of *niet* van houdt. Als je de betreffende muziek niet kent kun je een kruisje zetten onder "*ken ik niet*".

- a. Disco (b.v. Chic of Donna Summer)
- b. Reggae (b.v. Bob Marley of UB40)
- c. Nederlandstalige popmuziek (b.v. Doe Maar of het Goede Doel)
- d. Nederlandstalige levensliedjes (b.v. André Hazes of de Zangeres Zonder Naam)
- e. Hardrock (b.v. Kiss of AC-DC)
- f. New Wave (b.v. Soft Cell of Human League)
- g. Punk (b.v. Johnnie Rotten of the Stranglers)
- h. Ska (b.v. Madness of the Specials)
- i. Funk (b.v. Level 42 of ABC)
- j. Rock and Roll (b.v. Elvis of Shakin Stevens)
- k. Symphonische rock (b.v. Dire Straits, Supertramp of Genesis)
- l. Blues (Flavium of Frankie Miller)
- m. Country & Western (b.v. Emmylou Harris of Henk Wijngaard)
- n. Middle of the Road (b.v. Abba of the Dolly Dots)

#### Sikkema (1988).

Welke van de volgende muzieksoorten vind je over het algemeen leuk om te horen? (respondent heeft keuze uit: *sterk ja*, *gewoon ja*, *niet echt ja* maar ook *niet echt nee*, *gewoon nee*, *sterk nee*, *weet niet/niet zo over nagedacht*).

- |   |   |
|---|---|
| 1. Klassiek                             | 2. Jazz   |
| 3. 'Gouwe Ouwe'                         | 4. Rock 'n Roll, Rockabilly                     |
| 5. Punk, cowpunk, garagerock            | 6. Hardrock                                     |
| 7. 'Gewone' Rock                        | 8. New Wave                                     |
| 9. Symphonische pop                     | 10. Synthesizermuziek                           |
| 11. Nederlandstalig levenslied          | 12. Nederlandstalige pop, luisterliedjes        |
| 13. Country and western, folk           | 15. Reggae, Steel, Ska, Salsa, Calypso          |
| 14. Blues, rhythm and blues             | 18. Disco                                       |
| 16. Franse chansons                     | 20. Funk  |
| 17. Duitse schlagers                    | 22. Ballads, easy listening, romantische muziek |
| 19. Soul                                |   |
| 21. Rap                                 |   |
| 23. Gospel                              |   |
| 24. Middle of the Road, hitparademuziek |   |

## BIJLAGE II.

### (Bij hoofdstuk 4)

#### WEGING

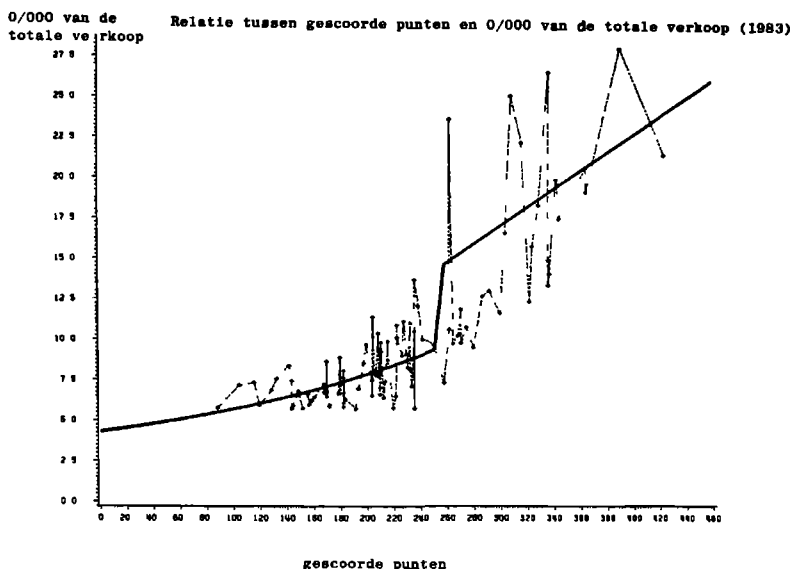
Ten einde de populariteit van de verschillende hits in de analyse te verdisconteren is aan elk van hen een weegfactor toegekend.

Die weegfactor wordt wat betreft de analyse van de aard van de hitmuziek, waarin alle 7338 hits zijn betrokken, gebruikt om het relatieve belang van de kenmerken van ieder van de hitsongs per jaar te bepalen. Voor wat betreft de analyse van de tekstinhoud wordt deze wegingsfactor als uitgangspunt genomen bij de gewogen steekproeftrekking.

De weegfactor is vastgesteld door het verband te bepalen tussen het aantal gescoorde punten en concreet gerealiseerde verkoop op basis van een aantal hits uit 1983. Voor 1983 waren voor 21 hits zowel het aantal gescoorde punten als de concrete gerealiseerde verkoop (uitgedrukt in 0/000 van de totale verkoop) bekend. Op basis van deze gegevens is de relatie tussen punten en concrete verkoop bepaald.

De relatie tussen gescoorde punten en gerealiseerd verkoop is weergegeven in onderstaande figuur door middel van de doorgetrokken lijn. Aan de hand van die lijn is voor elke mogelijke puntenscore een weegfactor vastgesteld en voor elk van de onderzochte jaren toegepast. Aan deze procedure ligt dus de aanname ten grondslag dat de verhouding tussen punten en verkoop die voor het jaar 1983 geldt, van toepassing is op alle hier onderzochte jaren.

Uit deze figuur wordt duidelijk dat wat betreft de grote hits sprake is van grote onderlinge verschillen tussen gescoorde punten en concrete verkoop. Dit komt omdat van sommige grote hits vaak in korte tijd veel exemplaren verkocht worden, terwijl dat niet tot uiting komt in extra toegekende 'weekpunten'. Een nummer één hit kan immers maximaal veertig punten per week verdienen. Anderzijds komt het ook voor dat een hit een nummer één positie inneemt met minder verkochte exemplaren, terwijl dan toch veertig punten worden toegekend.



## **BIJLAGE III**

(Bij Hoofdstuk 4)

### **III.A.**

Overzicht van de variabelen met de daarbij behorende categorieën

#### *Aard van de hitmuziek*

##### **1. muzikaal genre**

(1) anglo-amerikaanse pop- en rockmuziek, (2) soul, (3) funk, (4) disco, (5) rap, (6) jazz, (7) ska en reggae (8) blues, (9) country, (10) Nederlandse levensliederen, (11) Nederlandse amusementsmuziek, (11) cabaret-,luister- en protestliederen, (12) Franse chansons, (13) Duitse schlagers, (14) Anglo-Amerikaanse vocalistenmuziek, (15) populaire Engelstalige meezingers, (16) Zuid-Europese populaire muziek, (17) Zuid-Amerikaanse muziek, (18) overigen.

##### **2. land van herkomst**

(1) Nederland, (2) Groot Brittannië, (3) USA, (4) West- Duitsland, (5) Frankrijk, (6) Italië, (7) Spanje, (8) Griekenland, (9) Ierland, (10) Zweden, (11) Jamaica, (12) Australië, (13) Canada, (14) België, (15) diverse landen, (16) overigen.

##### **3. taal**

(1) Engels, (2) Nederlands, (3) Duits, (4) Frans, (5) Spaans, (6) Italiaans, (7) instrumentaal, (8) anderszins.

##### **4. uitvoerenden - aantal/etniciteit**

(1) blanke solist(e), (2) zwarte solist(e), (3) duo, (4) groep.

##### **5. uitvoerenden - geslacht**

(1) uitsluitend mannen, (2) meerdere mannen en één vrouw, (3) meerdere mannen en vrouwen, (4) meerdere vrouwen en één man, (5) uitsluitend vrouwen.

##### **6. vocalen - etniciteit**

(1) blank, (2) zwart, (3) anderzins, (4) instrumentaal.

##### **7. vocalen - geslacht**

(1) mannelijk, (2) vrouwelijk, (3) gemengd, (4) instrumentaal.

### **III-B.**

#### *Tekstinhoud van de hitmuziek*

**1. thema 'liefde, relaties, sexualiteit',**

(1) komt voor, (2) komt niet voor.

**2. belang van het thema 'liefde, relaties, sexualiteit',**

(1) enige hoofdthema, (2) hoofdthema samen met een ander thema, (3) bijthema.

**3. subjectief oordeel ten aanzien van het thema 'liefde etc.',**

(1) positief, (2) neutraal, (3) negatief.

**4. manier waarop liefde in de tekst aan de orde wordt gesteld,**

(1) affectieve, emotionele liefdesrelatie, (2) seksuele relatie.

**5. kussen, omhelzen, in de armen nemen,**

(1) komt voor, (2) komt niet voor.

**6. met elkaar naar bed gaan, geslachtsgemeenschap, de liefde bedrijven, (1)**

komt voor, (2) komt niet voor.

**7. fase in de verhouding,**

(1) geen relatie, liefde komt in algemene termen aan bod, (2) blauwtje, de afgewezen liefde (3) proloog, begin van de relatie, (4) hoogtepunt van de relatie, 'happy in love', (5) relatie in rustig vaarwater, (6) neerwaartse koers in de relatie, (7) alleen achtergebleven na beëindiging van de relatie.

**8. vertelperspectief,**

(1) ik-vertelvorm, (2) andersoortige vertelvorm.

**9. schaal van de interactie,**

(1) relatie/interactie tussen twee aanwijsbare individuen, (2) andersoortige centrale relatie/interactie dan tussen twee aanwijsbare individuen.

**10. vooruitblik,**

(1) wel vooruitblik, (2) geen vooruitblik.

**11. beeld van de toekomst,**

(1) positief, (2) neutraal, (3) toekomstbeeld onder voorwaarden, (4) negatief.

**12. terugblik,**

(1) wel terugblik, (2) geen terugblik.

**13. beeld van het verleden**

(1) positief, (2) neutraal, (3) negatief.

## BIJLAGE IV

### (Bij Hoofdstuk 4)

#### *a. Anglo-Amerikaanse pop- en rockmuziek*

De muziekstroming die zich ontwikkeld heeft in het verlengde van de fusie die zich midden vijftiger jaren in de Verenigde Staten voltrok tussen de zwarte rhythm and blues aan de ene kant en de blanke country aan de andere. Zij werd bekend onder de aanduiding rock and roll.

Later, ten tijde van de opkomst van de beatmuziek, aan het begin van de jaren zestig, kwam de rol van protagonist in de ontwikkeling van deze stroming in Groot Brittannië te liggen. De Verenigde Staten en Groot Brittannië hebben daarna wisselend de toon aangegeven in deze stroming. Het gaat hier om een Anglo-Amerikaanse muziektraditie.

In het Engels taalgebied wordt deze stroming doorgaans met rock aangeduid terwijl in Nederland de overkoepelende aanduiding 'popmuziek' gebruikelijk is. Onder deze categorie valt alle muziek die aangeduid kan worden met genre-aanduidingen waarbij het achtervoegsel -rock wordt gebruikt, variërend van country-rock via hard-rock tot punkrock. Muziek uit deze stroming is doorgaans vooral geliefd bij jongeren.

#### *b. soul*

Een muziektraditie die zich ontwikkeld heeft vanuit de zwarte gospelmuziek in de Verenigde Staten. De soul is de 'wereldse variant' daarvan. De vèrgaande emotionele geïnvolveerdheid van de zanger of zangeres is met name karakteristiek voor dit genre. Het gaat hier om een zwarte Amerikaanse muziektraditie die een voornamelijk jong publiek kent.

#### *c. funk*

Een van oorsprong zwarte muzieksoort, die sterk verwant is aan de soul, maar die zich sterker als de soul kenmerkt door de zogenaamde 'off-beat'. Bovendien kent de funk meer improvisatie en ligt meer het accent op een virtuose instrument-beheersing. Ook hier gaat het om een zwarte Amerikaanse muziektraditie die ook een voornamelijk jong publiek kent.

#### *d. disco*

Een muzieksoort die zich in de Amerikaanse danspaleizen heeft ontwikkeld. Het ging in eerste instantie om op funk gebaseerde muziek met een strak monotoon en dansbaar ritme waarbij veel gebruik werd gemaakt van synthesizers en drumcomputers. Met de opkomst van de disco en het discodansen is door bands live-uitgevoerde muziek in danszalen meer en meer een uitzondering geworden. De disco is een muzieksoort die in de Verenigde Staten ontstaan is uit de soul en de funk die in de loop van haar ontwikkeling meer en meer door niet-zwarten werd uitgevoerd.

Ook de disco kent een voornamelijk jong publiek.

*e. rap*

Een zwarte muziekvorm die zich aan het eind van de zeventiger en begin tachtiger jaren ontwikkelde in de zwarte wijken van Manhattan (the Bronx, Harlem). Het gaat hierbij om op een strak ritme in staccatovorm voorgedragen teksten. Rap bouwt op andere zwarte Amerikaanse muziektradities voort.

*f. jazz*

Een van oorsprong zwarte muzieksoort die aan het begin van deze eeuw in het zuiden van de Verenigde Staten in en om de stad New Orleans in Louisiana is ontstaan. Sindsdien heeft de jazz zich verder ontwikkeld en zijn er talloze vertakkingen ontstaan. Eén specifieke vorm van jazz bezette lange tijd de 'mainstream' van de populaire muziek. De big band jazz met vocalist(en) was enorm populair in de Verenigde Staten. Belangrijkste exponent van de zogenaamde swing was Benny Goodman. De swing is ontwikkeld door zwarte muzikanten, onder andere Fletcher Henderson. In het verlengde van de big band ontwikkelden zich allerlei populaire jazzvormen. De populariteit van de jazz in West Europa was het hoogst van het eind van de tweede wereld oorlog tot aan het eind van de jaren vijftig toen de rock and roll opkwam. Daarna drongen jazznummers nog slechts incidenteel door tot in de hitparade.

*g. ska en reggae*

Een van oorsprong zwarte Jamaicaanse muzieksoort die daar in de zestiger jaren ontstond uit een fusie van lokale populaire muziektradities en de Amerikaanse rhythm and blues. The ska kenmerkt zich door een snel tempo en door de centrale rol van blaasinstrumenten. Ska werd in de zeventiger jaren onder meer overgenomen door naar Groot Brittannië geëmigreerde West-Indiërs en kwam uitgevoerd door in Groot Brittannië gevestigde multi-raciale bands regelmatig terecht in de Nederlandse hitparade.

Reggae is een van oorsprong Jamaicaanse muzieksoort die min of meer voortkwam uit de ska. De reggae heeft een aanmerkelijk langzamer tempo en speelt een belangrijke rol in de zogenaamde Rastafaricultuur en -religie. Toen deze muziek buiten Jamaica populariteit verwierf werd ze veelal van haar oorspronkelijke religieuze betekenis ontdaan. De meest bekende reggae-artiest Bob Marley heeft echter tot aan zijn dood trouw beleden aan de rastafari godsdienst. Ska en reggae zijn van oorsprong zwarte Jamaicaanse muzieksoorten. Ze zijn vooral geliefd onder jongeren.

*h. blues*

Een muzikale stijl die is voortgekomen uit de muziek van de negerslaven in het zuiden van de Verenigde Staten. De, in het zuiden van de Verenigde Staten ontstane country-blues wordt doorgaans gezongen door een zwarte solist(e) die zichzelf op een akoestische gitaar ondersteunt en mondharmoonika speelt. Ook zijn er bluesvormen waarbij de piano het belangrijkste instrument is. Uit de akoestische country-blues kwam de elektrische variant, de city-blues voort die zich vooral in de noordelijke industriestad Chicago ontwikkelde. Blues is een vorm van zwarte muziek die zich ontwikkeld heeft in de Verenigde Staten. De daaruit voortgekomen rhythm & blues zou later met de country de basis vormen van rock en roll.

*i. country*

De muziek van de arme blanke Amerikanen die vooral tot ontwikkeling kwam in het Amerikaanse binnenland (met name Nashville) en voortkwam uit de zogenaamde hillbilly muziek. De country is van oorsprong een blanke Amerikaanse muziekvorm.

*j. Nederlandstalige levensliederen*

Een populair genre voortgekomen uit de Nederlandse volksmuziek, waarin de nadruk ligt op de melodie en waarin op een sentimentele manier verhaald wordt over bepaalde thema's die 'uit het leven gegrepen zijn'. Het gaat hier om een van oorsprong inheemse vorm van populaire muziek.

*k. Nederlandstalige amusementsmuziek*

Een populair genre dat ook omschreven kan worden als 'Nederlandstalige feestmuziek', vaak geschreven en gecomponeerd met het oog op het jaarlijkse carnavalsfeest. Ook hier gaat het in zekere zin om een inheemse traditie.

*l. Cabaret-, luister- en protestliederen*

Een muziektraditie die voort is gekomen uit de continentale troubadourstraditie. De muziek is voornamelijk melodisch en de teksten zijn van bijzonder belang in deze muziek. Voor de Franse variant van deze traditie is een aparte categorie gereserveerd. Hier is sprake van muziek die in allerlei varianten op het Europese continent lijkt voor te komen. Muzikanten die in deze traditie opereren gebruiken vrijwel altijd hun moedertaal.

*m. Franse chansons*

Doorgaans door solisten uitgevoerde melodieuze vocale muziek in de Franse taal. Het chanson vormt een specifiek Franse variant van de vorige categorie.

*n. Duitse schlagers*

Populaire muziek in de Duitse taal die beschouwd kan worden als de Duitse tegenhanger van de Nederlandse amusementsmuziek en de Nederlandse levensliederen.

*o. Anglo-Amerikaanse vocalistenmuziek*

Een vorm die haar oorsprong vindt in de muziek van de zogenaamde crooners. Dit waren oorspronkelijk de vocalisten die zongen bij de big bands van mensen als Glenn Miller, Harry James en Tommy Dorsey. Toen het mogelijk werd hun stem elektronisch te versterken werd het voor hen mogelijk om zich als persoonlijkheid meer te profileren, onder andere door intiem en zacht te zingen, te kreunen als het ware. De vocalisten bleken uiteindelijk de 'bandleaders' in populariteit te overvleugelen. Zangers als Frank Sinatra en Dean Martin behoorden tot de tweede generatie 'crooners'. Wanneer men de oorsprong van de muziek nog verder zou traceren komt men uit bij de songs die eind van vorige en begin van deze eeuw werden geschreven door de componisten en tekstdschrijvers in dienst van de muziekuitgevers in 'Tin Pan Alley' in New York.

*p. Populaire Engelstalige meezingers*

Een genre waarin men zich van de Engelse taal bedient en waarbij de muziek bestaat uit een mengeling van Anglo-Amerikaanse pop, amusementsmuziek en eventuele elementen van (vaak Zuid-Europese) volksmuziek. De nadruk ligt op de melodie en de zang.

*q. Zuid Europese populaire muziek*

Muziek uit de Europese landen rond de Middelandse zee die in de specifieke taal van het land gesteld is en die muzikaal verwant is aan de categorie populaire Engelstalige meezingers en de beide categorieën amusementsmuziek. Ook deze muziek spreekt niet speciaal één leeftijdsgroep aan.

*r. Zuid-Amerikaanse muziek*

Een brede stroming van muziek waarvan vastgesteld kan worden dat ze haar oorsprong vindt in Latijns-Amerika. In principe gaat het hier om een overkoepelende aanduiding van een groot aantal genres als salsa, merengue, tango-muziek enzovoort.



# Bijlage VI

(Bij Hoofdstuk 5)

Tabel 1							
muzikale stroming per jaar (gewogen naar populariteit van de hitsongs)							
jaar % gewogen	Pop/ rock	Afro. Amer. muziek	Engels -talig licht	Cont. Euro- pees	Neder landse genres	Anders -zins	Tot.
1960	34	9	17	23	8	9	100
1961	43	3	9	20	17	8	100
1962	42	8	6	19	20	5	100
1963	33	6	12	26	23	0	100
1964	42	4	14	21	17	2	100
1965	59	2	11	11	13	4	100
1966	71	5	8	5	10	1	100
1967	66	7	13	1	13	0	100
1968	61	11	8	7	10	3	100
1969	63	13	5	6	13	0	100
1970	63	9	12	1	13	2	100
1971	54	5	13	8	17	3	100
1972	53	4	15	9	16	3	100
1973	48	6	20	10	15	1	100
1974	43	12	22	6	15	2	100
1975	42	18	19	7	12	2	100
1976	38	19	23	7	12	1	100
1977	38	27	19	4	9	3	100
1978	50	26	12	2	8	2	100
1979	50	31	8	2	8	1	100
1980	38	30	20	2	9	1	100
1981	34	36	13	2	13	2	100
1982	46	26	12	2	13	1	100
1983	46	31	9	1	12	1	100
1984	53	29	7	1	8	2	100
1985	59	27	6	0	8	0	100
Gemiddeld	48	16	13	8	13	2	100

(N=7258) (missing=80)

Tabel 2

ationale afkomst van de uitvoerden per jaar (gewogen naar populariteit van de hitsongs)

jaar % gewogen	Neder land	Groot Britt.	Veren. Staten	Overig Europa	Anders -zins	Tot.
1960	16	6	46	29	3	100
1961	25	11	39	19	6	100
1962	25	18	34	22	1	100
1963	29	17	31	22	1	100
1964	20	30	23	24	3	100
1965	16	40	24	16	4	100
1966	24	42	27	6	1	100
1967	27	45	21	2	5	100
1968	25	36	25	7	7	100
1969	32	29	24	8	8	100
1970	37	25	25	5	8	100
1971	38	24	17	16	5	100
1972	36	27	19	14	4	100
1973	31	22	29	17	1	100
1974	38	26	21	11	4	100
1975	36	24	25	11	4	100
1976	34	25	26	11	4	100
1977	28	23	28	11	10	100
1978	24	25	26	9	16	100
1979	23	20	41	7	12	100
1980	28	21	34	8	8	100
1981	33	24	27	6	5	100
1982	32	29	22	10	7	100
1983	30	29	25	10	6	100
1984	24	34	29	6	7	100
1985	18	35	32	10	5	100
Totaal	29	27	28	12	4	100

N=7141 (missing=197)

Tabel 3					
taal waarin gezongen wordt (gewogen naar populariteit van de hitsongs)					
jaar % gewogen	Engels	Neder- lands	Overig Euro- pees	Instru- -men- taal	Tot.
1960	54	11	25	10	100
1961	57	22	18	3	100
1962	50	19	20	11	100
1963	42	23	28	7	100
1964	57	17	24	2	100
1965	72	13	9	6	100
1966	84	10	4	2	100
1967	84	13	1	2	100
1968	81	9	6	4	100
1969	77	13	6	4	100
1970	82	13	1	3	100
1971	69	16	9	6	100
1972	71	16	9	4	100
1973	73	16	10	1	100
1974	74	15	6	5	100
1975	78	12	8	2	100
1976	79	12	8	1	100
1977	82	11	4	3	100
1978	84	9	4	3	100
1979	86	8	3	3	100
1980	85	8	3	4	100
1981	80	14	4	2	100
1982	79	17	2	2	100
1983	75	18	4	3	100
1984	86	11	2	1	100
1985	90	9	0	1	100
Gemiddeld	74	14	8	4	100

(N=7232) (missing=106)

Tabel 4

muzikale stroming per jaar (gewogen naar populariteit) in de hits van Nederlandse uitvoerenden

jaar % gewogen	Pop/ rock	Afro- Amer. muziek	Eng.t licht muz.	Cont. Euro- pees	Neder landse genres	Anders -zins	Tot.
1960	47	0	0	0	53	0	100
1961	24	0	0	0	76	0	100
1962	21	0	2	0	77	0	100
1963	4	0	0	13	83	0	100
1964	8	0	2	0	90	0	100
1965	19	0	1	0	80	0	100
1966	55	1	0	1	43	0	100
1967	50	2	0	1	47	0	100
1968	44	3	3	10	39	1	100
1969	51	6	2	2	39	0	100
1970	51	2	11	0	35	1	100
1971	37	0	14	0	46	3	100
1972	40	3	13	0	43	1	100
1973	29	2	21	1	46	1	100
1974	26	3	33	0	36	2	100
1975	29	5	31	3	32	0	100
1976	16	4	45	2	32	1	100
1977	23	12	34	0	30	1	100
1978	33	3	29	1	31	4	100
1979	40	6	20	0	32	2	100
1980	24	9	34	0	32	1	100
1981	17	25	21	0	36	1	100
1982	26	15	23	0	36	1	100
1983	35	10	13	0	38	4	100
1984	33	16	17	0	33	1	100
1985	25	11	20	0	44	0	100
Gemiddeld	31	5	15	1	47	1	100

(N=2294) (missing=2)

Tabel 5

muzikale stroming per jaar (gewogen naar populariteit)  
in de hits van overige continentaal Europese uitvoerenden

jaar % gewogen	Pop/ rock	Afro- Amer. muziek	Eng.t licht muziek	Cont. Euro- pees	Neder- landse genres	Anders -zins	Tot.
1960	10	0	5	80	0	5	100
1961	5	0	0	82	0	13	100
1962	0	0	0	95	0	5	100
1963	7	0	2	89	2	0	100
1964	12	0	0	85	2	1	100
1965	15	0	0	71	0	14	100
1966	17	0	3	69	0	11	100
1967	0	0	14	86	0	0	100
1968	32	0	4	45	0	19	100
1969	32	0	3	63	0	2	100
1970	41	0	26	33	0	0	100
1971	22	0	8	64	0	6	100
1972	16	2	6	76	0	0	100
1973	5	0	30	61	0	4	100
1974	26	0	11	51	9	3	100
1975	21	11	3	57	5	3	100
1976	23	23	0	49	3	2	100
1977	10	54	0	28	1	7	100
1978	19	50	0	16	8	7	100
1979	30	37	0	26	2	5	100
1980	32	21	28	15	0	4	100
1981	13	29	0	33	8	17	100
1982	34	16	13	15	15	7	100
1983	56	27	0	9	8	0	100
1984	46	22	11	15	3	3	100
1985	45	36	19	0	0	0	100
Gemiddeld	22	13	7	51	2	5	100

(N=679) (missing=5)

Tabel 6

taal waarin gezongen wordt (gewogen naar populariteit) in de hits van Nederlandse uitvoerenden

jaar % gewogen	Engels	Neder- lands	Overig Euro- pees	Instru- -men -taal	Tot.
1960	26	74	0	0	100
1961	17	83	0	0	100
1962	22	76	0	2	100
1963	3	78	17	2	100
1964	7	91	0	2	100
1965	18	80	2	0	100
1966	53	45	2	0	100
1967	51	45	1	3	100
1968	51	35	10	4	100
1969	53	38	2	7	100
1970	62	34	0	4	100
1971	46	43	0	11	100
1972	53	44	1	2	100
1973	48	50	0	2	100
1974	58	36	0	6	100
1975	63	32	3	2	100
1976	61	34	4	1	100
1977	61	38	1	0	100
1978	60	33	3	4	100
1979	59	35	4	2	100
1980	65	28	3	4	100
1981	57	39	2	2	100
1982	51	44	1	4	100
1983	40	55	1	4	100
1984	53	44	2	1	100
1985	49	51	0	0	100
Gemiddeld	46	49	2	3	100

(N=2293) (missing=3)

Tabel 7

taal waarin gezongen wordt (gewogen naar populariteit) in de hits van overige continentaal Europese uitvoerenden

jaar % gewogen	Engels	Neder- lands	Overig Euro- pees	Instru- -men -taal	Tot.
1960	15	0	80	5	100
1961	5	10	85	0	100
1962	0	3	97	0	100
1963	2	2	94	2	100
1964	0	2	94	4	100
1965	15	2	52	31	100
1966	20	0	58	22	100
1967	14	0	86	0	100
1968	34	0	48	18	100
1969	34	0	64	2	100
1970	67	0	33	0	100
1971	24	0	70	6	100
1972	23	4	73	0	100
1973	35	0	63	2	100
1974	31	9	50	10	100
1975	34	7	56	3	100
1976	45	3	50	2	100
1977	58	1	30	11	100
1978	61	8	24	7	100
1979	67	2	26	5	100
1980	75	3	15	7	100
1981	26	13	45	16	100
1982	45	23	25	7	100
1983	42	8	50	0	100
1984	58	3	36	3	100
1985	90	0	0	10	100
Gemiddeld	35	4	54	7	100

(N=671) (missing=13)

## Bijlage VI

### (Bij Hoofdstuk 6)

Tabel 1		
% Aandeel van songs met thema 'liefde, relaties en sexualiteit' als hoofd- of bijthema (1960-1985)		
jaar	Hoofdtthema	Bijthema
1959/60	71	6
1962/63	71	12
1966/67	60	12
1970/71	53	15
1974/75	53	12
1978/79	63	12
1982/83	59	10
1984/85	56	16
Gemiddeld	61	12

(N=664)

Tabel 2		
Waarde index: 'fase in de liefdesrelatie' (% positief - % negatief) (1960-1985)		
jaar	waarde index (oorspronkelijk)	waarde index (na toepasvoorts. gem.)
1959/60	33	-
1962/63	32	25
1966/67	-5	6
1970/71	13	6
1974/75	0	6
1978/79	20	12
1982/83	2	13
1984/85	37	-
Gemiddeld	17	11

(N=330)



Tabel 3	
% aandeel van songs met 'primair sexuele liefdes- relatie' (1960-1985)	
jaar	
1959/60	0
1962/63	2
1966/67	11
1970/71	7
1974/75	11
1978/79	10
1982/83	13
1984/85	9
Gemiddeld	8

(N=330)

Tabel 4		
Intimiteiten in songs (1960-1985)		
jaar	'kussen e.d.'	'liefde be- drijven'
1959/60	29	0
1962/63	40	2
1966/67	22	4
1970/71	9	14
1974/75	28	13
1978/79	35	17
1982/83	26	17
1984/85	26	17
Gemiddeld	27	13

(N=330)

Tabel 5	
Waarde index: 'geslacht van de ik-figuur' (% mannen - % vrouwen) (1960-1985)	
jaar	
1959/60	26
1962/63	49
1966/67	88
1970/71	65
1974/75	57
1978/79	26
1982/83	10
1984/85	41
Gemiddeld	45

(N=539)

Tabel 6	
% aandeel van songs met centrale interactie tussen twee individuen (1960-1985)	
jaar	
1959/60	79
1962/63	68
1966/67	51
1970/71	60
1974/75	64
1978/79	59
1982/83	64
1984/85	59
Gemiddeld	63

(N=664)

Tabel 7		
% aandeel van songs waarin teruggekeken en aandeel waarin vooruitgekeken wordt (1960-1985)		
jaar	terug	vooruit
1959/60	59	82
1962/63	55	80
1966/67	60	76
1970/71	64	85
1974/75	72	77
1978/79	67	79
1982/83	58	81
1984/85	51	83
Gemiddeld	61	80

(N=664)

Tabel 8	
% songs met een onzeker toekomstperspectief (1960-1985)	
jaar	
1959/60	53
1962/63	48
1966/67	44
1970/71	55
1974/75	40
1978/79	47
1982/83	44
1984/85	62
Gemiddeld	49

(N=615)

Tabel 9	
Waarde index: 'toekomst-perspectief' (% positief - negatief) (1960-1985)	
jaar	
1959/60	-3
1962/63	13
1966/67	20
1970/71	13
1974/75	7
1978/79	4
1982/83	0
1984/85	10
Gemiddeld	8

(N=615)

Tabel 10	
% aandeel 'persoonlijke affectieve en positieve liefdesliedjes' (1960-1985)	
jaar	
1959/60	65
1962/63	53
1966/67	36
1970/71	45
1974/75	42
1978/79	47
1982/83	45
1984/85	41
Gemiddeld	47

(N=664)

- Andrén, G. (1981). Reliability in Content Analysis. In K.E.Rosengren, K.E.(Ed.), *Advances in content analysis* (pp. 43-57). Beverly Hills: Sage.
- Bajema, R., Briel, R. & Evers, G. (1982). *Nederpop, 25 jaar popmuziek in Nederland*. Antwerpen/Utrecht: Het Spectrum.
- Bank, J. (1986). Televisie in de jaren zestig. In H.W.von der Dunk, J.Bosmans, D.J. Bosscher, J.Bank, P.de Rooy & R.T.Griffiths (Red.). *Wederopbouw, welvaart en Onrust, Nederland in de jaren vijftig en zestig* (pp. 85-118). Houten: De Haan.
- Becker, J.W., Enckevort, G.M.W. van, Enschedé, Ch.J., Moor, R.A. de, Nauta, A.P.N. & Stiphout, H.A. van (1983). *Normen en waarden, verandering of verschuiving?* 's Gravenhage: VUGA.
- Belz, C. (1972) *The story of rock*. New York: Oxford University Press
- Bina, W. (1981) *Over liefde en avontuur, een sociologische verkenning van consumptielectuur*. Deventer: Van Loghum Slaterus.
- Block, P. (1984) Newspaper content as secularization indicator. In G.Melischek, K.E.Rosengren & J.G. Stappers (Eds), *Cultural indicators, an international symposium* (pp. 177-194). Wien: Akademie der Wissenschaften, 177-194.
- Bork, R. van & Jacobs, J. (1986). *Popmuziek, het geluid van jongeren*. Muiderberg: Couthino.
- Bonfandelli, H. (1980). Die Jugendmedien Schallplatte und Cassette, Besitz, Nutzung und Funktionen. *Medien und Erziehung*, 24, 284-290.
- Bonfandelli, H. (1983). Der Einfluss des Fernsehens auf die Konstruktion der sozialen Realität: Befunde aus der Schweiz zur Kultivierungshypothese. *Rundfunk und Fernsehen*, 31, 415-430.
- Boudewijns, L. (1987). *Honderd jaar rond*, Amstelveen: KVGGO.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction, a social critique of the judgement of taste*. London, New York: Routledge and Kegan Paul. (Oorspronkelijke druk 1979)
- Bouwman, F. & Broekhuizen C. (1987). *Hitdossier 1958-1987*. Haarlem: Becht.
- Bouwman, H. (1982). Television audiences watch by the hour. *Massacommunicatie*, 10, 1, 7-24.
- Bouwman, H. (1987). *Televisie als cultuurschepper*. Amsterdam: VU-uitgeverij.

- Bouwman, H. & Heinsman, L. (1984). Acculturatie-deculturatie vanuit cultuurstudies. *Massacommunicatie*, 12, 185-196.
- Bouwman, H. & Reijnders, N. (1984). Cultural indicators: some states of the art. In G.Melischek, K.E.Rosengren & J.G. Stappers (Eds.), *Cultural Indicators, an International Symposium* (pp. 33-37). Wien: Akademie der Wissenschaften, 33-47.
- Bouwman, H. & Signorielli, N. (1985). A comparison of American and Dutch programming. *Gazette*, 35, 93-108.
- Bouwman, H. & Stappers, J. (1984). The Dutch violence profile: a replication of Gerbner's message system analysis. In G.Melischek, K.E.Rosengren & J.G. Stappers (Eds.), *Cultural indicators, an international symposium* (113-128). Wien: Akademie der Wissenschaften.
- Bouwman, H. & Stappers, J. (1984). Cultivation analysis: the Dutch case. In G. Melischek, K.E.Rosengren & J.G.Stappers (Eds.), *Cultural indicators, an international symposium* (113-128). Wien: Akademie der Wissenschaften.
- Carey, J. (1969a). *Changing courtship patterns in the popular song*. American Journal of Sociology, 74, 720-731.
- Carey, J. (1969ba). *The ideology of autonomy in popular lyrics: a content analysis*. Psychiatry, 32, 150-164.
- CBS (1983). *De leefsituatie van de Nederlandse jeugd van 13-24 jaar 1979, deel 1*. kerncijfers. 's Gravenhage: Staatsuitgeverij.
- Chambers, I. (1985). *Urban rhythms, pop music and popular culture*. London: MacMillan.
- Chambers, I. (1986). *Popular culture, The metropolitan experience*. London, New York: Methuen.
- Cummings, T. (1975). *The sound of philadelphia*. London: Methuen.
- Denisoff, R. S. (1975). *Solid gold*. New Brunswick: Transaction Books.
- Denisoff, R. S. (1986). *Tarnished gold, the record industry revisited*. New Brunswick, Oxford: Transaction Books.
- Dunk, H.W. Von der (1986). Tussen welvaart en onrust. In H.W.von der Dunk, J. Bosmans, D.F.J.Boscher, J.Bank, P.de Rooy & R.T.Grifiths (Eds.), *Wederopbouw, welvaart en onrust, Nederland in de jaren vijftig en zestig*. Houten: De Haan.
- Eisen, J. (ed.) (1969). *The Age of rock, sounds of the American cultural revolution*. New York: Vintage Books.

Eisen, Jonathan (ed.) (1970). *The Age of rock 2, sights and sounds of the American cultural revolution*. New York: Vintage Books.

Fabbri, F. (1982a). A theory of musical genres: two applications. In P. Tagg & D.Horn (eds.). *Popular Music Perspectives* (pp. 52-81). Gothenburg / Exeter: International Association for the Study of Popular Music.

Fabbri, F. (1982b). What kind of music? In R.Middleton & D.Horn (Eds.), *Popular Music 2, Theory and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.

Feilitzen, C. von (1976). The functions served by the media. In Ray Brown (Ed.), *Children and Television*. London: MacMillan.

Felling, A., Peters, J. & Schreuder, O. (1983). *Burgerlijk en onburgerlijk Nederland*. Deventer: Van Loghum Slaterus.

Frissen, V. & Wester F. (1990). Recente toepassingen van de interpretatieve onderzoeksbenadering in de communicatiewetenschap. *Massacommunicatie*, 18, 2, 153-175.

Frith, S. (1973). A year of singles in Brittain. In Gillett, C. (Ed.), *Rock File 2* (p.37-54). London, Toronto, Sydney, New York: Granada.

Frith, S. (1975a). Youth culture/youth cults: A decade of rock consumption. In C.Gillett & S.Frith (Eds.), *Rock File 5* (9-20). London, Toronto, Sydney, New York: Granada.

Frith, S. (1975b). You can make it if you try - the Motown story. In I. Hoare, C. Anderson, T. Cummings & S. Frith (Eds.), *The Soul Book*. London: Methuen.

Frith, S. (1978). *The Sociology of rock*. London: Constable.

Frith, S. (1981). *Sound effects, youth, leisure, and the politics of rock'n'roll*. New York: Pantheon Books.

Frith, S. (1984). *Sociology of youth culture*. Lancashire: Causeway Press.

Frith, S. (1984b). *Rock, sociologie van een nieuwe muziekcultuur*. Amsterdam, Brussel: Elsevier.

Frith, S. (1987). The industrialization of popular music. In J.Lull (Ed.), *Popular Music and Communication* (pp. 53-77). Newbury Park, Beverly Hills, London, New Dehli.

Frith, S. (1988). Videopop: Picking up the pieces'. In S. Frith (Eds), *Facing the Music*. New York: Pantheon Books.

Frith, S. (1989). Europop. *Cultural Studies*, 3, 166-172.

- Futrell, J., Gill, C., St.Pierre, R., Richardson, C., Trengove, C., Fisher, B., Sheehy, B. & Wesker, L. (1982) *The illustrated encyclopedia of black music*. New York: Harmony Books.
- Gastelaars, M. (1985). *Noties van cultuur*. 's Gravenhage: Harmonisatieraad Welzijnsbeleid.
- Gerbner, G. (1967). An institutional approach to masscommunications research. In Lee Thayer (ed.), *Communication Theory, Proceedings of the First International Symposium* (pp. 429-445). Illinois: Charles C. Thomas.
- Gerbner, G. (1969). Toward 'cultural indicators': the analysis of mass mediated public message systems. In G. Gerbner, O. Holsti, K. Krippendorf, W.J. Paisley, P. Stone (Eds), *The analysis of communication content, development in scientific theories and computer techniques* (pp. 123-132). New York, London, Sydney, Toronto: John Wiley & Sons Inc.
- Gerbner, G. (1972) Mass media and human communication theory. In Dennis McQuail (Ed.), *Sociology of mass communications, selected readings* (pp. 35-58). Middlesex: Penguin.
- Gerbner, G. (1973) 'Cultural indicators: the third voice'. In: G.Gerbner, L.P. Gross & W.H. Melody (eds.), *Communications Technology and Social Policy* (pp. 555-573). New York, London, Sydney, Toronto: John Wiley & Sons.
- Gerbner, G. (1979). Television's influence on values and behaviour. *Masscommunicatie*, 7, 215-222.
- Gerbner, G., Gross, L., Morgan, M. & Signorielli, N. (1980). *Violence profile No.11, trends in network television drama and viewer conceptions of social reality 1967-1979*. Philadelphia: Annenberg School of Communications.
- Gerbner, G. Gross, L., Morgan, M. & Signorielli, N. (1986). Living with television: the dynamics of the cultivation process. In J. Bryant & D. Zillmann (Eds), *Perspectives on Media Effects* (pp. 17-40). New Jersey: Lawrence Erlbaum.
- Gifi, A. (1981). *Homals user's guide, (internal paper)*. Leiden: Rijks Universiteit.
- Gillett, C. (1983). *Sound of the city, the rise of rock and roll*. London: Souvenir Press. (oorspronkelijke druk 1970)
- Gillett, C. (1988). *Making tracks, the story of Atlantic Records*. London: Souvenir Press. (oorspronkelijke druk 1974)
- Goodhardt, G.J., Ehrenberg, A.S.C, & Collins, M.A. (1975) *The television audience patterns of viewing*. Farnborough: Saxon House.
- Hamm, C. (1979). *Yesterdays, popular song in America*. New York, London:



- Hänecke, F. (1988). *Musik am Fernsehen, (Diskussionspunkt 16)*. Zürich: Seminar für Publizistikwissenschaft der Universität Zürich.
- Hardy, P. & Laing, D. (Eds.). (1976). *The encyclopedia of rock: volume 1, The age of rock 'n roll*. St.Albans: Panther.
- Hardy, P. & Laing, D. (Eds.). (1976). *The encyclopedia of rock: volume 2, from Liverpool to San Francisco*. St.Albans: Panther.
- Hardy, P. & Laing, D. (Eds.). (1976). *The encyclopedia of rock: Volume 3, the sounds of the seventies*. St.Albans: Panther.
- Hardy, P. & Laing, D. (Eds.). (1990). *The Faber Companion to 20th-Century popular music*. London, Boston: Faber and Faber.
- Hawkins, R.P. & Pingree, S. (1984). The effects of television mediated culture. In G. Melischek, K.E.Rosengren & J.G.Stappers (Eds.), *Cultural indicators, an international symposium* (pp. 317-328). Wien: Akademie der Wissenschaften.
- Hawkins, R.P. & Pingree, S. (1990). Divergent psychological processes in constructing social reality from mass media content. In N. Signorielli & M. Morgan (Eds.) (1990). *Cultivation analysis, new directions in media effects research* (pp. 35-50). London, Newbury Park, New Dehli: Sage: 35-50.
- Hayakawa, S.I. (1955). Popular songs versus the facts of life. *A review of general semantics*, 12, 83-95.
- Hazekamp, J. (1985). *Rondhangen als tijdverdrijf*. Amsterdam: VU-Uitgeverij.
- Hebdige, D. (1979). *Subculture, the meaning of style*. London: Methuen.
- Hebdige, D. (1987). *Cut 'n mix, culture, identity and Carribean music*. London: Methuen-Comedia.
- Hennion, A. (1981). *Les Professionnels du disque, une sociologie des variétés*. Paris: Editions A.M. Métailié.
- Hermes, J. & Bouwman, H. (1989). It's a man's world, over mediaconsumptie en popmuziek. *Sociale Wetenschappen*, 32, 77-100.
- Holsti, O. (1969). *Content analysis for the social sciences*. London, Amsterdam: Addison-Wesley.
- Horton, D. (1957). *The dialogue of courtship in popular songs*. *American Journal of Sociology*, 62, 569-578.

- Inglehart, R. (1977). *The silent revolution, changing values and political styles among western publics*. Princeton N.J.: Princeton U.P.
- Jones, G. & Rahn, J. (1981). Definitions of popular music: recycled. In G.Battock (Ed.), *Breaking the Sound Barrier: A Critical Anthology of New Music* (pp. 38-52). New York: Dutton.
- Kaplan, A. (1987). *Rocking around the clock: music television, postmodernism and consumer culture*. New York: Methuen.
- Klap, B., Rijven, S. & Rutten, P. (Red.). (1987). *Tachtigers, Glimp van een Generatie*. Baarn:Anthos/ Hilversum:IKON.
- Krantz, D.E. & Vercruisje, E.V.W. (1957). Op zoek naar het Beeld van de Jeugd. *Sociologische Gids*, 4, 81-88.
- Krippendorff, K. (1980). *Content analysis: an introduction to its methodology*. Beverly Hills: Sage.
- Laing, D. (1985). *One chord wonders, power and meaning in punk rock*. Milton Keynes: Open University Press.
- Lammers, J., Peters, V. & Weegen, T. van der (1986). *Homogeniteitsanalyse (HOMALS)*. Nijmegen: Katholieke Universiteit.
- Luger, K. (1985). *Medien im Jugendalltag*. Wien: Böhlau.
- Lull, J. (Ed.).(1987). *Popular music and communication*. Newbury Park, Beverly Hills, London, New Dehli: Sage.
- Lull, J. (1987). Listener's communicative uses of popular music. In J.Lull (Ed.), *Popular Music and Communication*, Newbury Park, Beverly Hills, London, New Dehli: Sage.
- Lull, J. (1980). Social uses of television. *Human Communication Research*, 6, 197-209.
- Malm, K. & Wallis, R. (1984). *Big sounds from small peoples, the music industry in small countries*. London: Constable.
- Malm, K. & Wallis, R. (1987). The international music industry and transcultural communication. In J.Lull (Ed.), *Popular Music and Communication* (pp. 112-137). Newbury Park, Beverly Hills, London, New Dehli: Sage.
- Marcus, G. (1977). *Mystery train, images of America in rock 'n' roll music*. London, New York, Sydney: Omnibus Press.
- Martin, F. (1984). De liedjeszanger als massamedium. *Tijdschrift voor Geschiedenis*. 97, 422-446.

- McQuail, D. (1987). *Mass communication theory: an introduction*, London, Beverly Hills, New Dehli: Sage.
- McRobbie, A. (1980). Settling account with subcultures: a feminist critique. In S.Frith & A.Goodwin (Eds.), *On Record, Rock, Pop and the Written Word* (pp. 66-80). London: Routledge.
- 'Popmusic and Youth Culture' (editorial). (1982) *Media Development*, 29, 1-2.
- Morgan, M. & Signorielli, N. (1990). Cultivation analysis: conceptualization and methodology. In N. Signorielli & M. Morgan (Eds.), *Cultivation analysis, new directions in media effects research* (pp. 13-34). Newbury Park, London, New Dehli: Sage.
- Morin, E. (1957). *Les stars*. Paris: Editions du Seuil.
- Morin, E. (1965). *De culturele industrie*. Utrecht, Antwerpen: Het Spectrum.
- Morley, D. (1980). *The Nationwide audience. structure and decoding*. London: BFI.
- Morse, D. (1971). *Motown and the arrival of black music*. London: Studio Vista.
- Murdoch, G. (1973). Struktur, Kultur und Protestpotential, eine Analyse der jugendlichen Publikums der Popmusik. In Dieter Prokop (Hrsg.) *Massenkommunikationsforschung 2: Konsumtion*. Frankfurt a.M.: Fischer Verlag.
- Murdoch, G. & Phelps, G. (1976) *Jeugd en massamedia*. Leiden: Stafleu. (oorspronkelijke uitgave 1973)
- Murdoch, G. (1976b). *Adolescent culture and the mass media*. Leicester: Centre for Mass Communication Research.
- Mutsaers, L. (1989). *Rocking Ramona, een gekleurde kijk op de bakermat van de Nederpop*. 's Gravenhage: SDU.
- Namenwirth, Z. & Weber, R.P. (1987). *Dynamics of culture*. Boston, London: Allen & Unwin.
- Noelle-Neumann, E. (1973). Return to the concept of the powerfull media. *Studies of Broadcasting*, 9, 67-112.
- NOS-KLO (1983). *Radiobeluistering 1982 (R83-345)*. Hilversum: NOS Afdeling Kijken en Luisteronderzoek.
- Oud, G.J. (1989). *Chant down babylon, over de structuur van het symbolisch verzet van de Jamaicaanse Reggae- en Rastafarcultuur (Populaire Muziekstudies nr.4)*. Utrecht: International Association for the Study of Popular Music, Benelux.

- Rice, T., Rice, J., Gambaccini, P. & Read, M. (1985). *The Guinness book of british hit singles*, London: Guinness Superlatives.
- Robinson, D. (1985). Rock around the world: music and youth cultur'. *Momentum*, februari, 15-18.
- Robinson, D. (1986). Youth and popular music: a theoretic rationale for an international study. *Gazette*, 37, 33-50.
- Robinson, D., Buck, E. & Cuthbert, M & the ICYC Consortium (1992). *Music at the margins, popular music and global cultural diversity*. Newbury Park: Sage,
- Roe, K. (1983). *Mass media and adolescent schooling: conflict or coexistence?* Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Roe, K. (1984). *Youth and music in Sweden*. Paper presented to the International Association of Mass Communication Research, Praag, Tsjechoslowakije.
- Roe, K. (1987). The school and music in adolescent socialization. In J.Lull (Ed.), *Popular Music and Communication* (212-230), Newbury Park, Beverly Hills, London, New Dehli: Sage.
- Rooy, P. de (1986). Vetkuijfe waarheen? Jongeren in Nederland in de jaren vijftig. In: H.W.von der Dunk et al. (Eds.), *Wederopbouw, Welvaart en Onrust, Nederland in de Jaren Vijftig en Zestig*, Houten: De Haan.
- Rogers, D. (1982). *Rock 'n' roll*. London, Boston and Henley: Routledge & Kegan Paul.
- Rosengren, K. E. (1986). Media linkages between culture and other societal systems. In McLaughlin, M.L. (Ed.) *Communication Yearbook 9* (19-57). Beverly Hills, London, New Dehli: Sage.
- Rosengren, K. E. (1989) Medienkultur: Forschungsansatz und Ergebnisse eines Swedischen Langzeitprojekts. *Media Perspektiven*, 6, 356-371.
- Rosengren, K. E. & Reimer, B. (1989). Cultivated viewers and readers: a life-style perspective. In N. Signorielli & M. Morgan (Eds.), *Cultivation analysis, new directions in media effects research* (181-206). Newbury Park, London, Beverly Hills: Sage.
- Rosengren, K. E. & Windahl, S. (1989). *Media matter, tv-use in childhood and adolescence*, New Jersey: Norwood.
- Rösing, H. (1987). Ist Pop die Volksmusik von heute?. In: H. Rösing (Hrsg.), *Beiträge zur Populärmusikforschung 1*. Hamburg: Arbeitskreis Populärer Musik (ASPM).

- Rutten, P. (1985). Informationsprogramme für Jugendliche im niederländischen Hörfunk. *Rundfunk und Fernsehen*, 33, 256-268.
- Rutten, P. (1986). Nederlandse populaire muziek en het probleem van de kleine markt. *Massacommunicatie*, 14, 156-162.
- Rutten, P. (1987). Jongeren zijn 'Absolute Beginners'. In B. Klap, S. Rijven & P. Rutten (Red.), *Tachtigers, Glimp van een Generatie* (15-28). Baarn:Anthos/Hilversum:IKON.
- Rutten, P. (1988). Review essay: recente studies van populaire muziek. *Massacommunicatie*, 16, 2, 174-190.
- Rutten, P. (1989). Recente ontwikkelingen op de Nederlandse markt voor geluidsdragers. In K. Renckstorff & F. Olderaan (Red.), *Communicatiewetenschappelijke Bijdragen 1988-1989* (pp. 125-139). Nijmegen: ITS.
- Rutten, P. (1991). Local popular music on the national and international market. *Cultural Studies*, 5, 294-305.
- Rutten, P. & Bouwman, H. (1984). *Popular music in the netherlands* (IASPM UK Working Paper 4). London: International Association for the Study of Popular Music, UK.
- Rutten, P. & Oud, G.J. (1991). *Nederlandse popmuziek op de binnen- en buitenlandse markt*. Rijswijk: Ministerie van WVC.
- Saxer, U., Bonfandelli, H. & Hättenschwiller, W. (1978) 'Die Massenmedien im Leben der Schüler, einige Ergebnisse einer Untersuchung im Kanton Zürich. *Rundfunk und Fernsehen*, 26, 179-188.
- Saxer, U. & Hänecke, F. (1986). *Musik zwischen Markt und Programm* (Diskussionspunkt 12). Zürich: Seminar für Publizistikwissenschaft der Universität Zürich.
- Shepherd, J. (1982). *Tin Pan Alley*. London, Boston and Henley: Routledge & Kegan Paul.
- Shepherd, J. (1985). Definition as mystification: a consideration of labels as hindrance to understanding significance in music. In P. Tagg & D.Horn (Eds), *Popular Music Perspectives II*, Gothenburg, Exeter: International Association for the Study of Popular Music.
- Shore, M. (1985). *The Rolling Stone book of rockvideo*. London: Sudwick & Jackson.
- Signorielli, N. & Morgan, M. (eds.) (1990) *Cultivation analysis, new directions in media effects research*. Newbury Park, London, New Dehli: Sage.
- Sikkema, P. (1987). *Jeugd '87, Psychografische stijlen en levensstijlen van jongeren*.

Nijmegen: Instituut voor Massacommunicatie/ Vakgroep Cultuur- en Godsdienstsociologie (ongepubliceerde doctoraalscriptie).

Sikkema, P. (1987b) *Bara ra bam am dee da am*, enkele resultaten uit het onderzoek Jeugd '87. In B.Klap, S.Rijven & P.Rutten (Red.), *Tachtigers, glimp van een generatie*. Baarn: Anthos / Hilversum: IKON.

Sikkema, P. (1988). *Jeugd nu*. 's Gravenhage: SDU.

Slootweg, D. (1989). *De B-kant van de beat*, 's Gravenhage: SDU.

Smits van Waesberghe, J. (1945). Het dansprobleem der rijpende jeugd. *Katholiek Cultureel Tijdschrift*, no.2. (november).

Sociaal en Cultureel Planburo (1985) *Jongeren in de jaren tachtig*. Den Haag: SCP.

Spindler, W. (Hrsg.). (1978) *Kursbuch 54: Jugend*. Berlin: Kursbuch/Rotbuch Verlag.

Spitz, B. (1989). *Barefoot in babylon, the creation of the Woodstock Music Festival 1969*. New York, London: W.W.Norton & Company.

Stappers, J. (1984). Cultural indicators: a possible source of confusion. In G.Melischek, K.E.Rosengren & J.G. Stappers, *Cultural Indicators, an International Symposium* (105-110) Wien: Akademie der Wissenschaften.

Stappers, J., Reijnders, N., & Möller, T. (1990). *De werking van de massamedia*. Amsterdam: Arbeiderspers.

Steensma, F. (Red.). (1988). *Oor's eerste Nederlandse Popencyclopedie (6e editie)*. Amsterdam: Annoventura

Stratton, J. (1983). What is popular music. *The Sociological Review*, 31, 2, pp. 293-309.

Tagg, P. (1982). Analysing popular music. In: R.Middleton & D.Horn (Eds.), *Popular Music 2, theory and practice* (37-67), Cambridge: Cambridge University Press.

Tuney Tunes (1957), no. 157 (februari).

Voogd, S. (1974). *Tuney Tunes, een fascinerende selectie uit de jaargangen 1944-1964*. Laren: Skarabee.

Vulliamy, G. (1977). Music and the mass culture Debate. In J.Shepherd, P.Virden, G.Vulliamy & T.Wishart (Eds.). *Whose music? A sociology of musical languages* (pp. 179-200). New Brunswick, London: Latimer.

Vulliamy, G. (1982). *Jazz and blues*. London, Boston and Henley: Routledge &

- Waal, M. de (1990). *Meisjes: een wereld apart, een etnografie van meisjes op de middelbare school*, Meppel: Boom.
- Ward, E., Stokes, G. & Tucker, K. (1986) *Rock of ages, the Rolling Stone history of rock and roll*. Harmondsworth: Penguin.
- Weber, R.P. (1984). Content analytic cultural indicators. In G. Melischek, K.E. Rosengren & J.G. Stappers, *Cultural indicators, an international symposium*. Wien: Akademie der Wissenschaften.
- Westen, H. van (1982). *Beknopte geschiedenis van de populaire muziek vanaf 1900 tot heden*. Groningen: Wolters Noordhoff.
- Whitburn, J. (1985). *Top 40 hits*. New York: Billboard Publications.
- Wicke, P. (1987). *Rockmusik, zur Ästhetik und Soziologie eines Massenmediums*. Leipzig: Reclam.
- Wicke, P. (1990). *Rockmusic: culture aesthetics and sociology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Willis, P. (1974). *Symbolism and practice. The social meaning of pop music*. Stencilled Occasional Paper, Sub- and Popular Culture Series, SP no.13, Birmingham: University of Birmingham, Centre for Contemporary Cultural Studies.
- Willis, P. (1978). *Profane culture*. London, Boston: Routledge & Kegan Paul.
- Zion, L. (1987). The impact of the Beatles on popmusic in Australia 1963-66. *Popular Music*, 6, 291-311.





## SUMMARY

As a result of the development of electronic mass media and in its extension the development of an international market for media products, many countries of the world share elements of their symbolic environment. Mass media seem to have become the main providers of meaning in modern society's everyday life. As the American communication researcher George Gerbner points out, media have become the most important, centralised storytellers in industrialised societies.

One of the most extensive elements in the global flow of media products is popular music. Popular music, especially the music in the charts, constitutes one of the most pervasive contributors to the symbolic environment in which young people in modern societies develop their social values as well as their notions of the outside world.

In this study, Gerbner's notion of storytelling has been adapted to theorise about the role of popular music in the lives of young people. Whereas Gerbner conceives television as the most important storyteller in modern societies, in this study popular music has taken on the storyteller role for young people.

Taking that notion of popular music's role in the life of young people, the message system of the 'hardcore' of the popular, the music on the charts is chosen as the research-object. Analogous to Gerbner's analysis of the message system of American television, the message system of 'chart music' is investigated.

The songs which made the Dutch charts in the period 1960 to 1985 are included in the research. The central features of the message system are measured through cultural indicators. Cultural indicators are used to measure the state of a culture as a whole, a subculture or the state of a specific category of media message systems. Two kinds of indicators are used in the research of the message system of chart music.

The first category refers to those elements of chart music which contain references to the reality outside the music itself, other than through the lyrics. Those indicators are for instance the quantitative importance of various musicgenres, various languages in which the lyrics are written and of performers' characteristics. The second category of indicators refers to content-elements in the lyrics.

The main findings of the study in both dimensions of chart music show an increasing Anglo-Americanisation of the music on the Dutch charts on the one hand and on the other hand a fairly stable system in the lyrics, which promotes romantic love.

Apart from these very general conclusions the report of the results of the research contains extensive detailed information on the development of the chart music in general, and more specifically on the five main currents: Anglo-American pop- and rockmusic, Afro-American music, English language mainstream vocal music, Dutch popular genres and other originally European continental popular genres.

Furthermore it contains an extensive report on the development of the way the love-theme is treated in popular music lyrics throughout the entire period of 1960-1985.

The results of the empirical research are reported in chapter 5 and 6. The central questions, the research design and the methodology are included in chapter 4. Chapter 3 deals with the importance of popular music for contemporary youth. In Chapter 2 the concept of 'popular music' is discussed extensively and a definition is presented. Chapter 1 deals with the theory and research on cultural indicators. In the final chapter the main findings are summarised and suggestions for future research are made.

## **CURRICULUM VITAE**

Paul Rutten werd op 27 april 1958 te Echt geboren. Hij groeide op in Roosteren en behaalde in 1976 zijn Atheneum A diploma aan het Bishoppelijk College St. Jozef te Sittard. Na het behalen van het kandidaatsdiploma in de Politicologie aan de Katholieke Universiteit Nijmegen (KUN) ging hij Publicistiek studeren aan diezelfde universiteit. Zij doctoraalexamen Publicistiek legde hij af op 30 januari 1983 waarna hij tot eind 1987 als wetenschappelijk onderzoeker in dienst bleef van de vakgroep Communicatiewetenschap van de KUN. In 1988 en 1989 was hij als docent in tijdelijke dienst van diezelfde vakgroep, waarna in 1990 een aanstelling als Universitair Docent volgde.

Binnen de Communicatiewetenschap gaat zijn belangstelling met name uit naar de relatie tussen cultuur en massacommunicatie. Het onderwijs dat hij verzorgd heeft betrekking op dat gebied. Het belangrijkste onderzoeksgebied vormt de populaire muziek wat ook in zijn publicaties tot uiting komt. Hij is lid van de internationale onderzoeksgroep International Communication and Youth Culture en participeerde in onderzoek dat tot publicaties leidde (met name: Robinson, Buck & Cuthbert, 1991). Voorts was hij in de periode 1985-1991 lid van het internationale bestuur van de International Association for the Study of Popular Music. Momenteel is hij bestuurslid van de Stichting Popmuziek Nederland.









Dit boek is een deel uit de reeks Studies in Communicatie en Informatie die wordt uitgegeven in samenwerking met de Stichting 'Het Persinstituut.'

OTTO CRAMWINCKEL UITGEVER